ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Πτυχιακή εργασία με τίτλο:

«Το πέρασμα των κομπανιών των χάλκινων πνευστών στον 21ο αιώνα»

Επιβλέπων: Σωκράτης Σινόπουλος

Φοιτητής: Μέτσιος Παύλος

Θεσσαλονίκη 2010

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....**3**

Σύντομη επισκόπηση της ιστορίας των χάλκινων κομπανιών και μουσικών.....**8**

Οι κομπανίες.....**19**

Το φαινόμενο των ρόμα οργανοπαιχτών και η πολιτιστική κληρονομιά που άφησαν πίσω τους.....**24**

Συγχώνευση των ρόμα οργανοπαιχτών με γηγενείς οργανοπαίχτες.....**30**

Η εμφάνιση και καθιέρωση κομπανιών χάλκινων πνευστών αποτελούμενων αποκλειστικά από μη ρόμηδες οργανοπαίχτες.....**34**

Το ήθος των οργανοπαιχτών και οι σχέσεις που προκύπτουν από την μεταξύ τους συναναστροφή και την συναναστροφή με τον κόσμο.....**39**

Η μεταβατική περίοδος μεταξύ του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα.....**47**

Το πέρασμα της παραδοσιακής μουσικής και των κομπανιών στον ηλεκτρικό ήχο.....**49**

Προσθήκη καινούργιων οργάνων και τεχνοτροπικός εμπλουτισμός.....**52**

Το ρεπερτόριο των σκοπών στο πέρασμα προς τον 21^{ο} αιώνα κατά την διάρκεια μιας ζωντανής εμφάνισης ή στα πλαίσια μιας ηχογράφησης....**58**

Η συγχώνευση των κομπανιών των χάλκινων πνευστών με άλλα είδη μουσικής και η ενσωμάτωση στοιχείων από μουσικούς με διαφορετικό υπόβαθρο και προσανατολισμό.....**65**

Βιβλιογραφία.....**84**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Οι κομπανίες των χάλκινων πνευστών είναι ένα μουσικό φαινόμενο το οποίο άρχισε σταδιακά να κάνει την εμφάνιση του στον ελλαδικό χώρο στις αρχές του προηγούμενου αιώνα. Ο τίτλος της εργασίας υποδηλώνει την εξελικτική πορεία των κομπανιών αυτών και το πέρασμά τους στον 21^{ο} αιώνα.

Η έρευνα που γίνεται αφορά συγκεκριμένους τομείς της μουσικής αυτής. Πρώτον, επιχειρείται μια σύντομη επισκόπηση της ιστορίας των χάλκινων κομπανιών του 20^{ου} αιώνα μέσα από πηγές και μαρτυρίες οργανοπαιχτών οι οποίοι αποτέλεσαν ζωτικό κομμάτι της μουσικής που μελετάται. Στόχος είναι να αναζητηθεί η προέλευση των χάλκινων κομπανιών, η συμβολή των ρόμηδων μουσικών και εν συντομία να αναδειχθεί η μορφή που πήρε η μουσική αυτή προτού γίνουν κάποιες σημαντικές τομές στις οποίες θα γίνει εκτενέστερη αναφορά.

Δεύτερος στόχος είναι να μελετηθεί το ρεπερτόριο κάποιων παλιών και κάποιων νεότερων σκοπών, ώστε από τη σύγκρισή τους να προκύψουν συμπεράσματα για την αλλαγή που συντελέστηκε στο χρονικό διάστημα μεταξύ των σκοπών. Μία κύρια πτυχή της μουσικής των κομπανιών των χάλκινων πνευστών που μελετάται σε αυτήν την εργασία είναι η καθιέρωση και η αποδοχή της από μεγαλύτερη μερίδα του πληθυσμού, καθώς και η επιρροή που δέχτηκε από ετερογενή είδη μουσικής και από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης.

Ένα ειδικό βάρος αποτελούν οι εξελίξεις της τεχνολογίας και της τεχνοτροπίας και κατά ποσό αυτές επηρέασαν τους οργανοπαίχτες στον τρόπο που οι ίδιοι αντιλαμβάνονται την μουσική. Γίνεται μια προσπάθεια εξερεύνησης της ψυχολογίας του οργανοπαίχτη, δηλαδή των παραγόντων που τον οδηγούν να εκφραστεί μέσω της μουσικής των χάλκινων

πνευστών, αλλά και του βαθμού που επηρεάζεται από το παρελθοντικό, παροντικό του περιβάλλον. Επιπλέον, μελετάται το ήθος και το ύφος των οργανοπαιχτών, πως διέπονται οι μεταξύ τους σχέσεις, η σχέση των οργανοπαιχτών με την μουσική αυτή και ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνονται την εξέλιξη των κομπανιών τα τελευταία χρόνια.

Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι η επιλογή της θεματολογίας και του τρόπου δόμησης που απαρτίζουν την έρευνα αυτή επιτάσσει μια πιο κοινωνιολογική και ηθογραφική προσέγγιση και διερεύνηση του φαινόμενου των κομπανιών, δίνοντας χώρο στον αναγνώστη να αναπτύξει περαιτέρω την κριτική του ικανότητα και να εξάγει συμπεράσματα. Υπάρχει, δηλαδή, μια εκούσια ροπή προς τον δοκιμιακό λόγο έναντι ενός λόγου που απορρέει αποκλειστικά από βιβλιογραφικές πηγές. Η επιλογή της γραφής αυτής έχει ακόμη έναν στόχο, που είναι η ανάδειξη της προσωπικής εμπειρίας του γράφοντος ως οργανοπαίχτη και ως ερευνητή της μουσικής αυτής.

Στη συνέχεια, θεωρείται σημαντικό να αναφερθούν κάποιοι παράγοντες που επηρεάζονται από διάφορες κοινωνιολογικές οντότητες των κομπανιών των χάλκινων πνευστών. Αυτοί είναι τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, είδη μουσικής όπως η ποπ και η λαϊκή μουσική, δεξιοτέχνες, μουσικοί και καλλιτέχνες που προέρχονται από διαφορετικό μουσικό υπόβαθρο καθώς και η ‘παγκοσμιοποίηση’, που αποτελεί μια διφορούμενη και συχνά παρεξηγήσιμη έννοια. Η επίδραση της ‘παγκοσμιοποίησης’ έγινε πιο έντονη τα τελευταία χρόνια, κυρίως με την «αποκάλυψη» σχημάτων και καλλιτεχνών των πρώην Γιουγκοσλαβικών κρατών, της Βουλγαρίας και της Τουρκίας, που επέφεραν μια αλλαγή στο μουσικό γίγνεσθαι. Τέλος, ένα μείζον θέμα που αφορά την συγχώνευση των λαών σε μουσικές και λαϊκές παραδόσεις είναι η εθνική ταυτότητα της μουσικής. Έτσι και στη μουσική των κομπανιών των χάλκινων

πνευστών τίθεται έντονα το ερώτημα της ελληνικότητας, ειδικά από μια μερίδα εθνικοφρόνων.

Θα ήταν ίσως άνευ σημασίας για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας να ερευνηθεί διεξοδικά το αν η μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών ανήκει στους Έλληνες ή σε κάποιο άλλο έθνος. Το να αποδοθεί κάποια «δικαιοσύνη δικαιοδοσίας» ίσως είναι ανέφικτο διότι η γλώσσα της μουσικής δεν μπορεί να οριστεί και να αρκεστεί στα στεγανά όρια ενός γεωγραφικού χώρου.

Βέβαια, το γεγονός ότι η μουσική αυτή έχει σλαβόφωνη προέλευση διεγείρει ενίοτε εθνικοφρονιστικές ή και ανυπόστατες κρίσεις από κάποιους ερευνητές και λαογράφους που ασχολούνται με το θέμα αυτό. Συγκεκριμένα, παρουσιάζουν με προβοκατόρικο τρόπο μια σειρά από θεματικές ενότητες που αξιώνουν την ελληνικότητα της μουσικής των κομπανιών των χάλκινων πνευστών. Ωστόσο, το αποτέλεσμα είναι η αξία της ίδιας της μουσικής των χάλκινων πνευστών να παραγκωνίζεται σε κάποιο βαθμό. Συνεπώς, είναι ιδιαίτερα σημαντικό για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας να επιχειρηθεί μια σύντομη αναδρομή στο θέμα αυτό.

Είναι ιστορικά γνωστό ότι μετά το τέλος του Α' Παγκοσμίου πολέμου και τον διαμελισμό της Οθωμανικής αυτοκρατορίας προέκυψαν καινούρια κράτη και σύνορα. Με την ανταλλαγή πληθυσμών μια μερίδα Σλαβομακεδόνων παρέμεινε στον ελλαδικό χώρο και σύντομα αφομοιώθηκε με το ελληνικό στοιχείο. Έτσι, στις περιοχές της Βόρειας Μακεδονίας οι οργανοπαίχτες που απάρτιζαν τις κομπανίες μιλούσαν κυρίως τη Σλαβομακεδονική διάλεκτο με αποτέλεσμα να προκαλούν την καχυποψία των εκάστοτε πολιτικών αρχών. Για το λόγο εκαναν την εμφάνιση τους 'στρατευμένα' βιβλία και συγγράμματα για τη μουσική των χάλκινων πνευστών, που εξυπηρετούσαν τους εκάστοτε εκδότες και χρηματοδότες τους και να διαστρεβλώνουν την αλήθεια. Στη σημερινή

εποχή είναι γεγονός ότι στην περιοχή της Βόρειας Μακεδονίας και ειδικότερα στους νομούς της Φλώρινας, του Κιλκίς και της Πέλλας, υπάρχει ένα σημαντικό ποσοστό ανθρώπων που μιλά την 'απαγορευμένη γλώσσα' ή αλλιώς τα Σλαβομακεδονικά, όπως τα αποκαλούν οι ίδιοι. Βέβαια και στην Δυτική Μακεδονία υπάρχουν κομπανίες χάλκινων πνευστών αλλά εκεί δεν συναντώνται παρόμοιες φυλετικές διαφορές.

Επίσης, παρατηρείται ότι υπάρχουν δύο ή τρεις διαφορετικές ονομασίες για τον ίδιο σκοπό, όπου η μια είναι Σλαβομακεδονική και η άλλη Ελληνική. Για παράδειγμα ο χορός 'πουστσένο' έχει την αντίστοιχη ελληνική ονομασία ως 'λυτός', το 'χασαποσέρβικο' απαντάει στο όνομα 'ζάραμο' για τους Σλαβομακεδόνες και πλήθος άλλων χορών έχουν διπλή ονομασία. Ο Ιωάννης Μάνος σε μια γραπτή του διάλεξη με τίτλο «Ο χορός ως μέσο για την συγκρότηση και διαπραγμάτευση στην περιοχή της Φλώρινας»* κάνει μια πληρέστερη αναφορά στην κατάσταση που επικρατεί στην περιοχή αυτή τα τελευταία χρόνια . Συγκεκριμένα, αναφέρει την ύπαρξη δυο διαφορετικών γλεντιών που λαμβάνουν χώρα στη Μελίτη Φλώρινας. Το ένα γλέντι αποκαλείται 'μακεδονικό' και το άλλο 'ελληνικό'. Διαπιστώνει ότι στο 'ελληνικό' γλέντι οι ονομασίες των χορών έχουν ελληνικό τίτλο, ενώ στο 'μακεδονικό' γλέντι έχουν σλαβικό τίτλο. Παρόλα αυτά παρατηρεί ότι και στα δύο γλέντια παρευρίσκονται άτομα και από τις δύο φυλετικές οντότητες και ότι δεν δημιουργούνται εντάσεις. Αντίθετα επικρατεί ένα κλίμα συμφιλίωσης και αποδοχής της διαφορετικότητας Σλαβομακεδόνων και Ελλήνων. Γενικότερα, όμως, στην περιοχή της Φλώρινας παρατηρεί ότι υπάρχει ένα εχθρικό κλίμα σε θέματα εθνικής κυριαρχίας.

Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, ο λόγος που αναπτύχθηκε το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας της μουσικής έγκειται στη σημασία του τρόπου με τον οποίο διαμορφώνεται μια κοινωνική δομή και του τρόπου με τον

*

οποίο καθορίζεται αυτή η δομή/αυτός ο ζωντανός οργανισμός είτε από τα θεσμικά σύνορα των εθνών είτε από τα νοητά σύνορα της μουσικής.

Συμπερασματικά, σε σχέση με το ανωτέρω θέμα η παρούσα εργασία πραγματεύεται το πώς η μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών κατάφερε σήμερα να απασχολεί μια ευρύτερη κοινότητα ανθρώπων, είτε στο επίπεδο ενός φυλετικού έθνους που αγκαλιάζει διαφορά κοινωνιολογικά και φυλετικά στρώματα, είτε σε ένα επίπεδο 'γεωγραφικής επέκτασης' όπου προσελκύει ένα πιο ετερόκλητο και 'ξένο' κοινό και τοποθετεί τη μουσική παράδοση των χάλκινων κομπανιών σε ένα πιο αστικό περιβάλλον.

ΣΥΝΤΟΜΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΩΝ ΧΑΛΚΙΝΩΝ ΚΟΜΠΑΝΙΩΝ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

Σκοπός της έρευνας αυτής δεν είναι η καταγραφή της πλήρους ιστορίας των χάλκινων κομπανιών από την στιγμή που εμφανίστηκαν μέχρι σήμερα. Σκοπός της είναι να δοθεί κάποια εικόνα της κατάστασης με έμφαση τα τελευταία 20 περίπου χρόνια, από τη στιγμή δηλαδή που οι χάλκινες κομπανίες εμφανίστηκαν στο βορειοελλαδίτικο χώρο, καθώς και να συζητηθεί ο χαρακτήρας που απέκτησαν με την πάροδο του χρόνου.

Παρόλα αυτά δεν μπορούμε να μην αναφερθούμε στην απαρχή του φαινόμενου των κομπανιών των χάλκινων πνευστών ή να μην απαντήσουμε στο ερώτημα πότε έκαναν την εμφάνιση τους στον ελλαδικό χώρο, με ποιον τρόπο και ποιοι ήταν αυτοί που τα εισήγαγαν για πρώτη φορά. Άρα λοιπόν ξετυλίγοντας το κουβάρι της ιστορίας των χάλκινων πνευστών γενικότερα στην Ελλάδα βρίσκουμε πολύ σημαντικές πληροφορίες στο βιβλίο του Σπύρου μοντσενιγκού «Νεοελληνική μουσική» που αναφέρεται σε διάφορες στρατιωτικές και μη μπάντες πνευστών του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα.

Κατά την διάρκεια του πρώτου νεοσύστατου ελληνικού κράτος που δημιουργήθηκε με κυβερνήτη των ιωάννη καποδίστρια συγκροτήθηκε στο Ναύπλιο τακτικός στρατός και ταυτόχρονα στρατιωτική μπάντα χάλκινών πνευστών την οποία την διεύθυνση είχε αναλάβει ο γερμανικής καταγωγής Ernst mangel. Σημαντικές πληροφορίες και συμπεράσματα για την εποχή του πρώτου νεοσύστατου κράτους λαμβάνουμε από μια ιδιότυπη απεργία που πραγματοποίησαν μουσικοί στρατιωτικής μπάντας το 1825. «Υπάρχει επίσης έγγραφον εις τα αρχεία του κράτους υπ' αριθ. Πρωτοκόλλου 2678 από της 22 Σεπτεμβρίου 1825, οπερ είναι αναφορά Ελλήνων μουσικών της οποίας οι

μουσικοί ζητούν όπως λόγω μεγαλυτερας κοπώσεως αμείβονται καλλίτερων των άλλων στρατιωτών». Αυτά ανέφερε χαρακτηριστικά η τότε διαμαρτυρία της στρατιωτικής μπάντας. Ανάλογο ενδιαφέρον φαίνονται να παρουσιάζουν και οι μπάντες στην οθωμανική αυτοκρατορία.

Στην Κωνσταντινούπολη η πρώτη μπάντα που δημιουργήθηκε ευρωπαϊκές προδιαγραφές ήταν το 1831 όταν ο σουλτάνος μαχμουτ β προσέλαβε για διευθυντή της μπάντας τον αδελφό του διάσημου Ιταλού συνθέτη gaetano Donizetti Giuseppe. Με αυτήν την άποψη φαίνεται να συμφωνεί και η δέσποινα μαζαράκη η οποία γράφει στο βιβλίο της «το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα» ότι το 1826 παράλληλα με την αναδιοργάνωση του τουρκικού στρατού διαλύθηκαν και τα μεταρανέ, δηλαδή οι συγκροτημένες μπάντες σύμφωνα με το ασιατικό πρότυπο, και αντικαταστάθηκαν από μπάντες ευρωπαϊκών οργάνων. την ίδια εποχή στον ελλαδικό χώρο ο Καποδιστρίας για να αναδιοργανώσει καλλίτερα τις ελληνικές μπάντες χάλκινων πνευστών καλεί απ' το εξωτερικό επαγγελματίες μουσικούς. Στα χρόνια της βασιλείας του όθωνα(1832-1862) έρχεται στην Ελλάδα στρατιωτική ορχήστρα πνευστών την οποία διεύθυνε ο Karl Keller. Μετά τον Keller σημαντικοί αρχιμουσικοί που διεύθυναν τις πρώτες ελληνικές μπάντες ήταν ο Γάλλος Franz seiler(υπηρέτησε από το 1837-1865) και ο Βαυαρός Christian welcker(υπηρέτησε από το 1843-1895).

Ως γνωστόν στα Επτάνησα υπήρχε μια μεγάλη παράδοση με τα χάλκινα πνευστά η οποία οφείλεται εν μέρει στην αγγλική κατοχή και στην επιρροή που άσκησε η ιταλική κουλτούρα η οποία στήριζε την μουσική της παράδοση σε μπάντες χάλκινων πνευστών. Τα Επτάνησα μην γνωρίζοντας τούρκικη κατοχή κατάφεραν να αναπτύξουν πιο συστηματική και πέρα από στρατιωτικούς σκοπούς μουσική κίνηση.

Έτσι το 19^{ο} αιώνα και συγκεκριμένα το 1837 δημιουργείται η πρώτη ορχήστρα πνευστών και το 1840 ιδρύεται η «φιλαρμονική εταιρία Κερκύρας. Ανάλογες κινήσεις θα πραγματοποιηθούν με κάποια καθυστέρηση και στην υπόλοιπη Ελλάδα λόγω της τουρκοκρατίας. Όλες οι παραπάνω πληροφορίες μας παρέχονται από το βιβλίο του Σπύρου μοτσενίγου.

Μέχρι το 1920 όπου πλέον είχε απελευθερωθεί και το διαμέρισμα της Μακεδονίας σχεδόν σε κάθε μεγάλη πόλη της Ελλάδος είχε ιδρυθεί μορφωτικός η μουσικός σύλλογος. Όλα αυτά βέβαια δεν σηματοδότησαν αυτόματα και την έναρξη των κομπανιών μακεδονίτικου τύπου.

Όπως σε κάθε κοσμοϊστορικό γεγονός οι αλλαγές ποτέ δεν γίνονταν από την μια μέρα στην άλλη. Έτσι και στην περίπτωση των κομπανιών των χάλκινων πνευστών, τα πράγματα έγιναν σταδιακά. Θα χαρακτηρίζαμε μαιτεχμιακή εποχή τις δυο ίσως και τρεις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Σε αυτές τις δυο πρώτες δεκαετίες συντελείτε και μια άλλη σημαντική αλλαγή η κατάργηση κάποιων οργάνων τα οποία μέχρι τότε ήταν αναπόσπαστα σε κάθε μορφή γλεντιού και πανυγηριού.

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα «κατάργησης» είναι το όργανο του ζουρνά του οποίου οι ρίζες χάνονται στα βάθη της αρχαιότητος. Ο ζουρνάς χρησιμοποιούνταν σε όλη την επικράτεια της Μακεδονίας μέχρι της αρχές του 20^{ου} αιώνα απ' όπου σιγά σιγά παρατηρείτε η «απόσυρση» του σαν όργανο λόγω της αυξανόμενης επιρροής του κλαρίνου και των χάλκινων πνευστών . Το ίδιο συνέβη και με το βιολί και το λαούτο αργότερα καθώς και με κάποια κρουστά τα οποία αντικαταστάθηκαν από κάποια σύγχρονά τους. Ο ζουρνάς σήμερα συναντάτε κυρίως στους νομούς των Σερρών και Νάουσας και σε ορισμένες ακόμα περιοχές της Βεροίας όπως ο γιδάς (Αλεξάνδρεια).

Σημαντικό είναι να αναφέρουμε εδώ ότι τα χάλκινα πνευστά σταθεροποίησαν τα τεχνικά χαρακτηριστικά τους και πήραν την μορφή

που έχουν σήμερα στις αρχές του 19ου αιώνα στα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα όπου άνθιζε η κλασική περίοδος των συνθετών. Άρα αν υπολογίσουμε και μια μικρή καθυστέρηση λόγω της αποκομμένης από τον δυτικό κόσμο οθωμανικής αυτοκρατορίας τα χάλκινα πνευστά πρέπει να ηρθαν κάποια χρόνια αργότερα .

Η διάδοσή τους φαίνεται να έγινε διαμέσου Βιέννης από τους λαϊκούς οργανοπαίχτες που πήγαιναν και έπαιζαν στα γλέντια των εκεί πλουσίων μεταναστών. Είναι πολύ πιθανό να ήρθαν σε επαφή με διάφορες ευρωπαϊκές ορχήστρες και να έδειξαν ενδιαφέρον για τα νέα αυτά όργανα. Στις δεξιώσεις που πραγματοποιούσαν οι ελληνικής καταγωγής βαρόνοι κυρίως της Βιέννης όπου ήταν πόλος έλξης των εύπορων μακεδονικών οικογενειών, το πρόγραμμα διασκέδασης περιλάμβανε αρχικά ευρωπαϊκούς σκοπούς, τους οποίους έπαιζε ευρωπαϊκή ορχήστρα, και στη συνέχεια η βραδιά τελείωνε με μακεδονικό γλέντι. Τις παραπάνω πληροφορίες μας τις δίνει ο Φώτης Βίττης σε ένα άρθρο του στο «μακεδονικό ημερολόγιο» καθώς και από προφορική παράδοση του Ι. Βαρβαρούση απ' την Βλάστη. Σχετικά με ένα τέτοιου είδους γλέντι ο Φώτης Βίττης γράφει. «Για να γιορτάσει η αριστοκρατική παροικία των βλατσιωτών το ευχάριστο αποτέλεσμα της ναυμαχίας του Ναβαρίνου, εκτός από τη βιεννέζικη ορχήστρα είχε μεταφέρει και «όργανα» από τη βλάστη (κλαρίνα, κορνέτες και ταμπούρλα)». Παρόλα αυτά αυτήν η άποψη δεν ευσταθή από πολλές απόψεις και αμφισβητείτε από πολλούς. Μια δεύτερη άποψη η οποία φαίνεται πιο συμπαγής και έγκυρα εξακριβωμένη από πολλούς ερευνητές αποτελεί μια γραπτή πηγή από το βιβλίο του Ιωάννη Φωτόπουλου «Από την ιστορία της Σελίτσης» το οποίο εκδόθηκε το 1939 στην Αθηνά, όταν αυτός βρισκόταν στο 80ο περίπου έτος της ηλικίας του.

Το βιβλίο αυτό περιλαμβάνει παιδικές και εφηβικές αναμνήσεις του συγγραφέα γύρω από τα ήθη και έθιμα του χωριού του. Σε μια από

τις περιγραφές του για τις εκδηλώσεις και τα πανυγήρια κατά την δεκαετία του 1870-1880 κάνει μια ειδική αναφορά στα «μπουμπουσάρια» ένα έθιμο το οποίο διατηρείτε μέχρι και σήμερα στην εράτυρα την δεύτερη μέρα του νέου έτους. Μεταξύ άλλων ο ιωάννης φωτόπουλος φαίνεται να λέει ότι εκείνη την εποχή στα «μπουμπουσάρια» υπήρχε μια ορχήστρα η οποία περιλάμβανε στην σύνθεση της δύο νταούλια δυο ζουρνάδες και ένα κλαρινέτο αναφορά σε χάλκινα πνευστά δεν δίνεται.

Στο Εμπόριο Πτολεμαΐδας ο ξακουστός κλαριντζής Γιώργος Γκιουμπαράς αναφέρεται σε συνέντευξη που έδωσε στον μουσικολόγο και τρομπετίστα Γιώργο Χατζημανώλη στους πρώτους μουσικούς του γενεαλογικού τους δέντρου, στον παππού του τον Κώστα και τον αδελφό του Σταύρο. Ο Σταύρος έπαιζε κλαρίνο και κορνέτα και τρομπόνι ενώ ο Κώστας κλαρίνο. Γεννήθηκαν και οι δύο την δεκαετία του 1840 και για δάσκαλο τους είχαν έναν Βούλγαρο βιολιστή ονόματι μπόκας, ο οποίος τους έκλεινε σε στάβλο για να μελετάνε. Τα παραπάνω τα υποστήριζε και ο Κώστας μπούκος, επίσης ξακουστός τρομπονίστας και αρμονίστας που ζει και εργάζεται στην Πτολεμαΐδα από ιστορίες που άκουσε από την γιαγιά του.

Ο Τάσος Βαλκάνης (1927-1991) ένας από τους πιο δημοφιλείς κλαριντζήδες της Φλώρινας και ιδρυτής της μπαντας της Φλώρινας, σε συνέντευξη του φαίνεται να λέει τα εξής «υπήρχε το κλαρίνο και το βιολί εδώ, τρομπόνια και τέτοια δεν υπήρχαν τότε, ούτε και στο εμπόριο (Πτολεμαΐδας) αυτά τα τρομπόνια ξεκίνησαν το 1985 περίπου». Ο Τάσος Βαλκάνης αναφέρθηκε ακόμα και στον φημισμένο κλαριντζή Γιάννη Κάστια (νιάκο ντούντα) ο οποίος δραστηριοποιείται εκείνη την εποχή με έδρα την λειψιστα (Νεάπολη) .

Στην Σιάτιστα επίσης έχουμε μαρτυρίες που μολογούν ότι υπήρχαν κομπανίες χάλκινων πνευστών με πιο γνωστή την κομπανία της

«σκύλας» μέλος της οποίας αποτελούσε ο ξακουστός κορνετίστας Τσιώμος .

Επομένως, συμπεραίνουμε ότι πρώτα υπήρχαν κομπανίες χάλκινων πνευστών στην περιοχή του βοιου και αργότερα στην Φλώρινα. Ο Βασίλης (γκουντής) μάττας (1905-1992), από τους πιο παλιούς κορνετίστες τις εράτυρας, είπε μεταξύ άλλων για το θέμα τα εξής «πρώτος που έπαιξε στην περιοχή κορνέτα ήταν κάποιος σιέτας γύρω στα 1880, ανέφερε ακόμα πως την ίδια εποχή στην λειψίστα (Νεάπολη) έδρευε μια τουρκική μεραρχία, η οποία είχε και μια μπάντα. Από αυτήν την μπάντα ο πατέρας του έκανε πλιάτσικο (έκλεψε) ένα ευφώνιο που έπαιζε ο αδερφός του. Η κομπανία του πατέρα του περιλάμβανε 1 κλαρίνο , δύο τρομπόνια, μια κορνέτα, ένα ευφώνιο, ένα νταούλι και ένα τύμπανο στην ίδια επίσης χρονική περίοδο και στα ίδια πρόσωπα αναφέρθηκαν μερικοί παλιοί οργανοπαίχτες και γλεντζέδες από την Σιάτιστα. Τις παραπάνω πληροφορίες τις παίρνουμε από την έρευνα που έκανε ο μουσικολόγος και τρομπετίστας Γιώργος Χατζημανώλης με τίτλο «Τα χάλκινα πνευστά στις λαϊκές κομπανίες της δυτικής Μακεδονίας».

Μια παρόμοια ιστορία μολογούν και στο Κιλκίς όπου εκεί κατά το 1917 όπου και έγινε η απελευθέρωση του Κιλκίς από τους Τούρκους, κάτοικοι τις γουμένισσας ισχυρίζονται ότι κατά την αποχώρηση των τούρκικων στρατευμάτων από την περιοχή, έθαψαν τα όργανα της στρατιωτικής μπάντας μέσα σε ένα χωράφι. Μετά από κάποιους μήνες τα βρήκαν οι ντόπιοι και με αφορμή το γεγονός αυτό ξεκίνησε η μεγάλη παράδοση της γουμένισσας στις κομπανίες χάλκινων πνευστών.

Αληθινές ή τραβηγμένες οι παραπάνω μαρτυρίες μας συγκλίνουν όλες στο γεγονός ότι οι κομπανίες χάλκινων πνευστών έχουν ως αφετηρία τα τέλη του 19^{ου} αιώνα με μία απόκλιση μεταξύ τους γύρω στα

20 με 30 χρόνια, δηλαδή από το 1890 μέχρι το 1920 βλέπουμε να παγιώνεται η κατάσταση.

Στην Νάουσα παράλληλα με τους ζουρνάδες και τα νταούλια συνυπήρχαν και τα χάλκινα πνευστά η οικογένεια ατση ήταν από τις πρώτες που ασχοληθήκαν με χάλκινα πνευστά. Συγκεκριμένα στην οικογένεια ατση ο Θανάσης ατσης έπαιζε βιολί (γεννημένος γύρω στο 1940) και ο μικρότερος αδελφός του Θανάση δημηρης ατσης (1864-1952) έπαιζε κλαρίνο. Ο πρώτος γιος του Δημήτρη ατση έπαιζε τρομπόνι(1885) ενώ ο μικρότερος ενονοματι γκογκας(1904-1995) έπαιζε κορνέτα. Στην πορεία ακολούθησαν και άλλες οικογένειες οι οποίες ασχοληθήκαν με τα χάλκινα πνευστά επιγραμματικά αναφέρουμε τις οικογένειες βελιγδενη, σιανου και κατσανων. Πάντως από διαφορές πηγές μαθαίνουμε ότι κατά τις δεκαετίες του 60 70 και 80 υπάρχει μια μείωση των κομπανιών των χάλκινων πνευστών έναντι των κομπανιών με ζουρνάδες και τα νταούλια τα οποία κυριαρχούσαν. Με το έμπα της δεκαετίας του 90 και της αυξανομένης ζήτησης για να ακουστεί η μουσική των χάλκινων κομπανιών επανέρχονται και πάλι αρκετές κομπανίες στην Νάουσα με χάλκινα πνευστά.

Τα χρόνια αυτά αποτελούν τη μεταβατική περίοδο ανάμεσα στην αντικατάσταση του ζουρνά και του βιολιού από το κλαρίνο και την τρομπέτα αντίστοιχα. Βέβαια όπως προείπαμε σε κάποιες περιοχές δεν έγιναν δεκτές με ενθουσιασμό οι μουσικές εξελίξεις με αποτέλεσμα να κυριαρχήσει στον κόσμο το αισθητικό μουσικό αποτέλεσμα που εκπέμπεται από τον ζουρνά και το νταούλι. Ίσως υπάρχει μια εξήγηση για πιο λόγω επικράτησαν σε κάποιες περιοχές ο ζουρνάς και το νταούλι. Η εξήγηση αυτήν ίσως βρίσκεται στο ότι οι περιοχές αυτές είχαν πολύ ισχυρή μουσική παράδοση με τα εν λόγω μουσικά όργανα με αποτέλεσμα μόλις άκουσαν τον ήχο της τρομπέτας του κλαρίνου και του τρομπονιού να τους φάνηκε κάτι εντελώς ξένο και έτσι να το απορρίψουν

ως «σκληρό» και παράξενο για τα αυτιά τους . Σε άλλες περιοχές όπου η μουσική τους παράδοση ήταν πάντα «ευάλωτη» δηλαδή δεν υπήρχε ένας σταθερός κορμός κομπανίας και στα πανυγήρια ερχόταν μουσικά συγκροτήματα με διαφορετικά όργανα στην σύνθεση τους, αυτές οι περιοχές υποδέχτηκαν τις κομπανίες χάλκινων πνευστών σαν κάτι καινούργιο δυνατό και πιο εύχρηστο καθώς η ηχητική παλέτα των οργάνων αυτών έδινε ένα ξεχωριστό αποτέλεσμα το οποίο μπορούσε να οδηγήσει τους ανθρώπους σε μεγάλη έκσταση λόγω της έντασης και των συχνοτήτων που μπορούσαν να παράγουν αυτά τα όργανα.

Απάντηση ψάχνει και το ερώτημα για τον τρόπο διάδοσης στο χώρο της Μακεδονίας των χάλκινων πνευστών. Πώς δηλαδή εισήχθησαν στο χώρο της Μακεδονίας και τροποποίησαν τη σύνθεση των προϋπάρχονταν μουσικών συνόλων. Σε αυτό το ερώτημα ο Σίμωνας Καράς πιστεύει ότι τα όργανα αυτά «ξεπήδησαν» μέσα από τις ελληνικές μπάντες που είχαν δημιουργήσει οι ελληνικές αστικές κοινότητες της Μακεδονίας για λόγους γοήτρου έναντι των αλλογενών και αλλόθρησκων. Η άποψη αυτή του σίμωνα καρά που βρίσκεται γραμμένη στο οπισθόφυλλο του δίσκου «τραγούδια και χοροί της δυτικής Μακεδονίας» ο οποίος παρεπιπτωντος αποτελεί μια από τις πρώτες δισκογραφικές καταγραφές της ιστορίας των κομπανιών των χάλκινων πνευστών, δεν μπορεί να θεωρηθεί απολύτως αξιόπιστη καθώς καμία άλλη πηγή από εκείνη την εποχή δεν μας μαρτυράει κάτι παρόμοιο.

Τέλος, μετά και από μια συγκριτική έρευνα και ανάλυση το πιο πιθανό φαίνεται πως είναι ότι τα χάλκινα πνευστά προήρθαν και διαδόθηκαν μέσω των τούρκικων μπαντών από τους τουρκόγυφτους, οι οποίοι έπαιζαν στις τουρκικές μπάντες σύμφωνα με πληροφορίες γεροντότερων. Δεν είναι, όμως, σίγουρο αν μόνο αυτοί αποτελούσαν το προσωπικό της μπάντας. Είναι βέβαιο πως οι σουλτάνοι η οι μπέηδες

τους προτιμούσαν για τα γλέντια τους, γιατί γνώριζαν καλά τα γούστα τους σύμφωνα πάντα με πληροφορίες παλιότερων.

Στην παραπάνω έρευνα αντλήσαμε πηγές από την μικρή δυστυχώς βιβλιογραφία που υπάρχει για τα χάλκινα πνευστά. Η κυρίως συλλογή έγινε από σκόρπιες μαρτυρίες οι οποίες σιγά σιγά μας βοήθησαν να ενώσουμε τα κομμάτια του παζλ. Και να φτάσουμε στα εξής συμπεράσματα. Πρώτον ότι η έρευνα αυτή μας καταδεικνύει ότι οι κομπανίες χάλκινων πνευστών φαίνεται να εμφανιστήκαν πρώτα στην δυτική Μακεδονία και μετέπειτα στην βόρεια και κεντρική. Αυτό αποδίδεται σε δυο λόγους. Στις τούρκικες στρατιωτικές μπαντες που ήταν πιο άφθονες στην περιοχή της δυτικής Μακεδονίας από ότι φαίνεται, και στην ευρωστία κάποιων ομογενών οι οποίοι ζούσαν σε μεγάλα αστικά κέντρα που ευημερούσαν, κέντρα τα οποία πρωτοστατούσαν στα καλλιτεχνικά και πολιτιστικά δρώμενα της εποχής. Η Βιέννη ήταν ένα ορμητήριο από το οποίο διάφοροι Έλληνες αριστοκράτες τροφοδοτούσαν την τουρκοκρατούμενη Ελλάδα με ιδέες, μανιφέστα καθώς και τεχνολογικές εξελίξεις στις οποίες συμπεριλαμβάνονται τα χάλκινα πνευστά. Αυτήν είναι η ιστορία των κομπανιών των χάλκινων πνευστών συμπυκνωμένη από την στιγμή που έκαναν την εμφάνιση τους στον ελλαδικό χώρο.

Πάντως εύλογα γεννάται το ερώτημα πως είναι δυνατόν περιοχές της βόρειας Μακεδονίας όπως η Φλώρινα, Καστοριά και η Έδεσσα οι οποίες εξέλιξαν τα όργανα αυτά καλλίτερα και τα προσάρμοσαν με πιο κατάλληλο τρόπο στην ήδη υπάρχουσα φωνητική μουσική παράδοση που υπήρχε δημιουργώντας παράλληλα καινούργιους σκοπούς παρότι έγιναν εξοικειωμένοι με τα όργανα αυτά τουλάχιστον 30 χρόνια μετά από τους ομοϊδεάτες τους στην δυτική Μακεδονία.

Γεννάται το ερώτημα βέβαια πως είναι δυνατόν όταν μιλάμε για μια εξελικτική πορεία για μια χρονολογική σειρά γεγονότων να υπάρχει

μια τέτοια οξύμωρη έκβαση. Μια αιτιολογία είναι η απουσία πηγών είτε από ελλιπής έρευνα είτε από απόκρυψη συμβάντων και ορόσημων που θα μας έδειχναν κάποιο σημάδι ύπαρξης χάλκινων κομπανιών στις περιοχές της βόρειας Μακεδονίας στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Μια άλλη αιτιολογία η οποία κατά την γνώμη μου είναι και η πιο βάσιμη είναι ότι οι οργανοπαίχτες της βόρειας Μακεδονίας εξέλιξαν καλλίτερα το ύφος και την τεχνοτροπία των χάλκινων πνευστών διότι προσάρμοσαν καλλίτερα την φωνητική μουσική παράδοση που ήδη είχαν στα όργανα αυτά αλλά και λόγω της «συνεργασίας » που είχαν με οργανοπαίχτες των πρωην γιουγκοσλαβικών κρατών οι οποίοι είχαν και μεγαλύτερο αριθμό των οργανοπαιχτών καθώς και καλλίτερη τεχνοτροπικη κατάρτιση συν το γεγονός ότι στην δυτική Μακεδονία είναι λίγο σπάνια η σλαβομακεδονικη διάλεκτο ενώ στην βόρεια και κεντρική ομιλιέται σε μεγάλο βαθμό από τους ντόπιους πληθυσμούς. Όλο αυτό βοήθησε με την σειρά του να μπορούν να επικοινωνήσουν ουσιαστικότερα με οργανοπαίχτες των πρωην γιουγκοσλαβικών κρατών έχοντας μια ενωτική μουσική ταυτότητα έναντι στην πιο αποκλεισμένη γεωγραφικά δυτική Μακεδονία. Τα πρωην γιουγκοσλαβικά έθνη ευθύνονται για την καθιέρωση της μουσικής των χάλκινων κομπανιών σαν την πιο κύρια εξελεγκτική τάση μουσικής παράδοσης που έλαβε χώρα στα τον 20^{ο} αιώνα στην περιοχή των Βαλκανίων.

Αυτήν η από κοινού «συνεργασία» όπως είπαμε και παραπάνω μας εξηγεί σήμερα γιατί στις περιοχές της βόρειας Μακεδονίας οι κομπανίες χάλκινων πνευστών απέκτησαν πιο στιβαρό χαρακτήρα και προσωπικότητα, έναντι των κομπανιών της δυτικής Μακεδονίας οι οποίες στηριγμένες κυρίως στην φωνητική μουσική παράδοση της ηπείρου δεν μπόρεσαν να βρουν γόνιμο έδαφος και να προσαρμόσουν και να εξελίξουν τα χάλκινα πνευστά με την ιδία επιτυχία που έγινε στις περιοχές της βόρειας Μακεδονίας.

Βέβαια όλα αυτά δεν απαξιώνουν ούτε στο ελάχιστο την παράδοση και την κληρονομιά των κομπανιών της δυτικής Μακεδονίας. Πόσο μάλλον όταν ο κόσμος της δυτικής Μακεδονίας τα αγκαλιάζει και τα αποδέχεται σαν την παραδοσιακή μουσική του τόπου του με παρελθόν παρόν και μέλλον.

ΟΙ ΚΟΜΠΑΝΙΕΣ

Με την λέξη «κομπανία», η «κουμπανία», η «παρέα» η «ταϊφάς», η «τακίμι», η «τα όργανα», η «ζυγία» «μπάντα» η τα τελευταία χρόνια και ως φανφάρα και συγκρότημα ονομάζουμε ένα οργανικό σύνολο από 2 έως 8 άτομα βάση των στοιχείων που μας δίνει η δέσποινα μαζαράκη στο βιβλίο της «το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα». Κάποιες από τις ονομασίες αυτές των χάλκινων πνευστών προέρχονται από πολύ παλιά και δεν είναι δυνατόν να χρονολογηθούν επακριβώς.

Κατά την διάρκεια ολόκληρου του 20^{ου} αιώνα στον χώρο της Μακεδονίας και σε ορισμένες περιοχές της Θεσσαλίας οι κομπανίες χάλκινων πνευστών κάνουν την εμφάνιση τους με διάφορους συνδυασμούς στα όργανα και στο ρεπερτόριο ανάλογα με την περιοχή στην οποία δρουν και φυσικά προσαρμόζονται με τις συγκυρίες και τις αρεσκείας των εκάστοτε κατοίκων. Κατά την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα οι κομπανίες των χάλκινων πνευστών άλλαξαν πάρα πολύ και τροποποίησαν πάρα πολλά πράγματα ώστε να συνάδουν με τις επιταγές της κάθε εποχής.

Όπως είναι λογικό και από άλλες μουσικές παραδόσεις οι προσμίξεις με άλλους λαούς καθώς και τα ευάλωτα όρια των συνόρων κατά το παρελθόν είχαν ασκήσει μεγάλη επιρροή στις μουσικές παραδόσεις της κάθε χώρας. Στον ελλαδικό χώρο στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας συναντάμε διαφορετικές «σχολές» όσον αφορά την απόδοση των σκοπών το ρεπερτόριο καθώς και τα μουσικά όργανα που απαρτίζουν κάθε φορά τις κομπανίες. Αν εξετάσουμε το θέμα από γεωγραφικής απόψεως θα συμπεράνουμε ότι όσες περιοχές αγγίζουν τα όρια του θεσσαλικού κάμπου είναι πολύ πιθανό να

εμφανίσουν στην σύνθεση τους βιολί, ντέφι, λαούτο η ηλεκτρική κιθάρα παράλληλα με τα χάλκινα πνευστά .

Από την άλλη όσο πιο βόρεια μετακινούμαστε δηλαδή στους νομούς Φλώρινας, Καστοριάς, Έδεσσας και Κιλκίς θα διαπιστώσουμε ότι στην σύνθεση των κομπανιών αυτών θεωρείται απίθανο να υπάρχει βιολί και ντέφι αλλά πιο πιθανό να υπάρχει μεγαλύτερος αριθμός χάλκινων πνευστών. Πνευστών όπως το αλτο η το σοπράνο σαξόφωνο η ή τούμπα και το ευφώνιο πράγμα πιο σπάνιο στους νομούς των γρεβενών και της Κοζάνης.

Επίσης, είναι πολύ πιθανό να συναντήσουμε στους νομούς των Σερρών της Νάουσας της Βεροίας και της Κατερίνης μουσικά σύνολα με ζουρνά και νταούλι (Βέροια, Νάουσα, Σέρρες,) καθώς και πολλές κομπανίες με γκάιντα, καβαλ, βιολί οι οποίες πολύ πιθανό να είναι προσανατολισμένες σε διαφορετικά ρεπερτόρια και σκοπούς οι οποίοι ανήκουν σε διαφορετικά γεωγραφικά διαμερίσματα όπως είναι τα τραγούδια και οι χοροί της Θράκης η ή μουσικοχορευτική παράδοση της ανατολής.

Όπως προκύπτει φυσικά ο Χώρος της Μακεδονίας ο οποίος ήταν βιωμένος τόπος πολλών κατά την διάρκεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας, παρουσίαζε μεγάλη φυλετική ποικιλία και υπηρξε τόπος συμβίωσης Σλάβων, Βούλγαρων, Τούρκων, ρόμηδων και φυσικά Ελλήνων, χώρια από τα επιμέρους φυλετικά χαρακτηριστικά που είχαν οι λαοί αυτοί μεταξύ τους είναι λογικό να καταλάβουμε γιατί η μουσικοχορευτική παράδοση της Μακεδονίας παρουσιάζει τέτοιον πλούτο και ποικιλία από περιοχή σε περιοχή.

Τώρα θα μπορούσαμε να κάνουμε ένα διαχωρισμό όσον αφορά της κομπανίες οι οποίες απαρτίζονται από χάλκινα πνευστά και να εξετάσουμε τις όποιες διαφορές υπάρχουν μεταξύ τους.

Έτσι με μια προσεχτική μελέτη θα διακρίναμε τις κομπανίες χάλκινων πνευστών σε δύο κατηγορίες τις κομπανίες δυτικομακεδονικού τύπου(βοιο,κοζανη,) και τις κομπανίες οι οποίες εδρεύουν στον νομό Φλώρινας ,Έδεσσας, Κιλκίς και εν μέρει Καστοριάς. οι κομπανίες δυτικομακεδονικού τύπου έχουν ως έδρα τον νομό Κοζάνης ένα μέρος του νομού γρεβενών και από ένα μέρος περίπου του νομού Καστοριάς και Κατερίνης.

Μία ουσιαστική παρένθεση στην αναδρομή της ιστορίας των χάλκινων πνευστών είναι να πούμε ότι ο παραπάνω διαχωρισμός σε καμία περίπτωσή δεν μπορεί να είναι απόλυτος καθώς το να τεθούν ακριβή σύνορα σε έναν μουσικό χάρτη είναι πράγμα αδύνατο χάρη στην απίστευτα διεισδυτική τάση της μουσικής να εξαπλώνεται και να αποκτά καινούργιους φίλους και ακροατές.

Η παραπάνω προσπάθεια απεικόνισης των νοητών συνόρων θα λέγαμε ότι είχε μια μεγαλύτερη βάση μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1980 όπου και οι άνθρωποι ζούσαν πιο ανυποψίαστοι για το εύρος της μουσικής των χάλκινων κομπανιών το ίδιο και οι οργανοπαίχτες οι οποίοι και αυτοί δεν «ξεκολλούσαν» από τον τόπο τους για να παίξουν σε άλλες περιοχές της Μακεδονίας και αυτό γινόταν για ευνόητους λόγους καθώς το ρεπερτόριο άλλαζε από περιοχή σε περιοχή και θα ήταν δύσκολο να ανταπεξέλθουν σε άγνωστους σκοπούς .

Το παράδοξο είναι ότι ενώ παλιότερα την εποχή που η οθωμανική αυτοκρατορία υπήρχε στην κυριαρχία η μουσική αυτήν των κομπανιών γεννήθηκε και εξελίχθηκε, με το που θεσπίζονται τα σύνορα στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων η μουσική αυτή δεν έχει ουσιαστική εξέλιξη μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 80.

Το τι αρχίζει να συντελείτε από την δεκαετία του 80 και μετά θα μας απασχολήσει εκτενώς σε παρακάτω κεφάλαιο. Οι δύο διαφορετικές μορφές κομπανιών όπως είπαμε και παραπάνω στο θέμα της σύνθεσής

των οργάνων δεν έχουν μεγάλη διαφοροποίηση μεταξύ τους στις κομπανίες δυτικομακεδονικού τύπου είναι πιο πιθανό να απαρτίζονται από

1 η 2 τρομπέτες

1 κλαρίνο(συνήθως με σύστημα γερμανικού τύπου στα κλειδιά)

1 τρομπόνι

1 ηλεκτρική κιθάρα(από την δεκαετία του 50 και μετά)η λαούτο (σε περιπτώσεις όπου η εκδήλωση η το γλέντι λαμβάνει χώρα σε κλειστό χώρο η σε ανοιχτό πάντα με την υποστήριξή ηχητικής κάλυψης)

1 σετ τυμπάνων και αυτά σε περίπτωση που υπάρχει ηχητική κάλυψη9(εμφανίζονται και αυτά κατά την δεκαετία του 50).

1 συνθεσάιζερ επίσης για περιπτώσεις ηχητικής κάλυψης(κάνουν την εμφάνιση τους στην δεκαετία του 70 στις κομπανίες χάλκινων πνευστών).

1 σετ γκραντ κάσα(το οποίο αποτελεί αναπόσπαστο μέρος των κομπανιών σε περιπτώσεις όπου η εκδήλωση λαμβάνει χώρα στο δρόμο).

1 ταμπούρο (snare) (το οποίο κι αυτό μαζί με την γραν κάσα αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι όταν η μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών λαμβάνει χώρα στο δρόμο)(και το ταμπούρο και η γκραντ κάσα εμφανίστηκαν στην Ελλάδα μετά το τέλος του εμφυλίου πολέμου στις αρχές της δεκαετίας του 50 και αυτό φαίνεται να έχει την απαρχή στις στρατιωτικές μπάντες που είχε ο ελληνικός στρατός τότε).

1 νταούλι(το οποίο σταδιακά αντικαταστάθηκε από την γκράντ κάσα και το ταμπούρο. Το νταούλι συνέχισε να αποτελεί αναπόσπαστο μέρος κομπανιών οι οποίες είχαν ζουρνά. Σήμερα στην περιοχή της Μακεδονίας συναντούμε πλήθος κομπανιών χάλκινων πνευστών οι οποίες ως επί των πλείστων αποποιούνται τα στερεότυπα και της αντιλήψεις των κομπανιών. Ο ήχος τους άλλες φορές προσεγγίζει τις παραδοσιακές φόρμες που έθεσαν κομπανίες πριν την δεκαετία του 80

και άλλες φορές συμπαρασυρόμενες από τις σύγχρονες τάσεις τεχνολογικές η τεχνοτροπικες μας παρουσιάζουν ένα διαφορετικό ηχητικό αποτέλεσμα το οποίο απέχει παρασάγγας από αυτό που ακούμε στις ηχογραφήσεις η από αυτό που ακούγαν οι παλιότερες γενιές από τις κομπανίες πριν από 20 η 30 χρόνια.

Κάποιες από τις σημαντικότερες κομπανίες χάλκινων πνευστών οι οποίες σκιαγραφούν την κατάσταση στον μακεδονικό χάρτη παίζοντας μείζων ρόλο στην πολιτιστική κίνηση μέσα και έξω από τα όρια του ελλαδικού χάρτη είναι η μπαντα της Φλώρινας των αδελφών βαλκανη και οι τσαπαζηδες από την Φλώρινα , οι χρυσοδακτυλοι από την Έδεσσα, τα χάλκινα της γουμένισσας τα οποία συνεχίζουν μια μακρά παράδοση, η κομπανία του Σταύρου παζαρεντζη, η κομπανία του ουρουμη με τον νυσση από την γουμένισσα επίσης, ο μακεδονικός ήχος από την περιοχή της Αλμωπίας, και η κομπανία του Θανάση σερκου. Στην περιοχή της δυτικής Μακεδονίας από τις σημαντικότερες κομπανίες είναι η κομπανία του Τάκη μπετζιου η οποία αντιπροσωπεύει μέσα από μια μεγάλη οικογενειακή παράδοση τον ήχο της επαρχίας βοιου, στην Κοζάνη εδρεύουν δυο πολύ σημαντικές κομπανίες η λοζιος και ανακατωσια και το κοζανιτικο τακίμι. Σαφώς και υπάρχουν και άλλες εξαιρετικές κομπανίες αλλά εμείς ξεχωρίζουμε κάποιες από αυτές οι οποίες δρουν τα τελευταία χρόνια και διαθέτουν μεγαλύτερο εύρος δισκογραφίας και ζωντανών εμφανίσεων καθώς και πιο σταθερό πυρήνα ατόμων που τις αποτελούν.

ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΩΝ ΡΌΜΑ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΧΤΩΝ ΚΑΙ Η ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΠΟΥ ΑΦΗΣΑΝ ΠΙΣΩ ΤΟΥΣ

«Δε χωρά αμφιβολία ότι η βρυσομάνα ομάδα της δημοτικής μουσικής στην Ελλάδα είναι οι ρόμηδες. Αναλογικά με τον πληθυσμό της είναι τουλάχιστον 50πλάσια σε σχέση με τον υπόλοιπο ελληνικό πληθυσμό. Απ' τις νομαδικές και ημινόμιμες κοινότητές της ξεφυτρώνει μια αστείρευτη σε βάθος και πλάτος καλλιτεχνική, μουσική δραστηριότητα, ώστε να καλύπτει τις ανάγκες ολάκερης της κοινωνίας μας. Χωρίς τους ρόμηδες οργανοπαίχτες η δημοτική μας μουσική παράδοση ίσως να ήταν κάπως άνευρη. Ή αν υπήρχε θα ήταν τόσο φτωχή, τόσο αδύνατη, τόσο ισχνή, τόσο κουρασμένη που θα άφηνε το λαό στη μιζέρια, χωρίς γλέντια, χωρίς χορούς, χωρίς τραγούδια, χωρίς νότες, χωρίς ψυχαγωγία κι εκτόνωση, χωρίς … χωρίς ….». Τα παραπάνω αποφαίνεται ο Δημήτρης Ντούσας σε μια παρατεταμένη έρευνα που έκανε για το φαινόμενο των γύφτων και της φυσικής τους έλξης προς την μουσική, στο βιβλίο του «Rom και μουσικοχορευτικός κόσμος».

Επίσης, ο Κώστας Φαλτάιτς υπήρξε από τους πρώτους Έλληνες ερευνητές που ασχολήθηκε με τους τσιγγάνους, και ειδικότερα με τη σχέση δημοτικού τραγουδιού και ρόμηδων. Η έρευνά του ήταν για πολλά χρόνια περιχαρακωμένη και αμφισβητήσιμη από πολλούς ερευνητές της ελληνικής μουσικής. Παραδείγματος χάριν, δεν αναφέρεται στη βιβλιογραφία της Δέσποινας Μαζαράκη, ενώ ο Τάκης Γιαννακόπουλος γράφει ότι η έρευνά του δεν έχει καμία επιστημονική θεμελίωση και βάση.

Στο βιβλίο του Κώστα Φαλτάιτς «Οι ρόμηδες και το δημοτικό μας τραγούδι» υπάρχει ένα κεφάλαιο με τον τίτλο «Το δημοτικό τραγούδι-Ελληνικό ή Γύφτικο» στο οποίο στηρίχθηκαν αρκετοί για να

υπονομεύσουν την έρευνα του Φαλτάιτς. Από το άκουσμα του τίτλου και μόνο είναι αρκετό να βγουν «μαχαίρια» και να υπονομεύσουν την έρευνά του. Ο τίτλος του κεφαλαίου αυτού προκάλεσε την εθνική καχυποψία, με αποτέλεσμα τη βίαιη απόρριψη της ερευνητικής του εργασίας τον καιρό που είχε συγγραφθεί.

Ο συγγραφέας αποφαίνεται στην έρευνα τα έξης: «Στη Μακεδονία και στη Θράκη, τη δημοτική μουσική και τα δημοτικά τραγούδια τα διατηρούν και τα καλλιεργούν οι γύφτοι. Στην περιφέρεια του Γιδά κυριαρχούν οι καραμούζες και τα νταούλια. Η Κοζάνη, τα Γρεβενά, η Ελασσόνα, η Κατερίνη, οι Σέρρες, η Νιγρίτα, το Σιδηρόκαστρο, η Δράμα κ.α. έχουν πλείστους τσιγγάνους οργανοπαίχτες». Συνεχίζοντας, αναφέρει αυτολεξεί τα εξής: «Δεν κατόρθωσα να διακρίνω μεγάλη διαφορά μεταξύ των σλάβικων και των ελληνικών τραγουδιών της Ελλάδας. Ούτε ακόμη μεταξύ των χορών. Οι γύφτοι ελληνόφωνοι ή σλαβόφωνοι ή τουρκόφωνοι της Μακεδονίας έχουν και τους σκοπούς και τους χορούς ίδιους. Μια απόδειξη επομένως ακόμη περισσότερο ότι τους χορούς και τους σκοπούς τους έχουν δημιουργήσει αυτοί οι ίδιοι». [Κώστας Φάλταιτς, «Το πρόβλημα του δημοτικού μας τραγουδιού: ελληνικό ή γύφτικο].

Οι ρόμα κατάγονται από την ΒΔ. Ινδία από την οποία εκδιώχτηκαν, κατά πάσα πιθανότητα, τον 8^{ο} αιώνα μ.Χ. Περιπλανήθηκαν στις χώρες της Μ. Ανατολής κι ένα σημαντικό μέρος απ' αυτούς εισήλθε στη βυζαντινή αυτοκρατορία από δύο μεριές. Πρώτον, από την μεριά της Αιγύπτου με καράβια Σαρακηνών αλλά και από την Μ. Ασία μέσω Αρμενίας. Κατά μια εκδοχή είναι οι βυζαντινοί που τους ονόμασαν «Τσιγγάνους», γιατί τους ταύτισαν με τους αιρετικούς χριστιανούς αθίγγανους, καθώς και «Γύφτους», επειδή μια περιοχή της Μεθώνης, στην οποία κατοικούσαν αρκετοί ρόμηδες, ονομάζονταν «μικρή Αίγυπτος».

Από τα βαλκάνια, οι ρόμηδες εξαπλώθηκαν ως τα μέσα του 15ου αι. σχεδόν σ' όλη την Ευρώπη κι από κει και σε όλες τις ηπείρους. Στην Ελλάδα ζουν περίπου 120-150 χιλιάδες ρόμηδες, δηλαδή περίπου 20-25 χιλιάδες οικογένειες, οι οποίες είναι διασκορπισμένες σε περισσότερες από 200 κοινότητες σ' όλη τη χώρα. Τις παραπάνω πληροφορίες τις παίρνουμε από το εξαιρετικό βιβλίο του Δημήτρη Ντούσα «Rom και μουσικοχορευτικός κόσμος».

Το μουσικό ταλέντο των τσιγγάνων, σύμφωνα με την κυρία Νικόλ Μαρτίνεζ, καθηγήτρια του πανεπιστημίου του Μονπελιέ, αναπτύχθηκε στα κράτη που είχαν ήδη μουσική παράδοση. Στη Μεγάλη Βρετανία, όπου δεν υπάρχει παρά μια αρκετά λόγια φωνητική παράδοση, οι τσιγγάνοι δε φαίνεται να έχουν ιδιαίτερα καλλιτεχνικά ταλέντα. Αντίθετα, σε χώρες με παράδοση στη λαϊκή μουσική, όπως η Ισπανία, η Ρουμάνια και η Γιουγκοσλαβία, οι τσιγγάνοι φημίζονται για τη δεξιοτεχνία τους. Στη Ρωσία, όπου η παραδοσιακή μουσική είναι κυρίως φωνητική, οι τσιγγάνοι γίνονται γνωστοί για το τραγούδι τους.

Έτσι, σε μια χώρα με ισχυρή μουσική παράδοση όπως η Ελλάδα οι γύφτοι ή τσιγγάνοι ή αθίγγανοι ή ρόμα είναι ένα ακόμη πολύ σημαντικό κεφάλαιο για την εξέλιξη της οργανικής μουσικής των χάλκινων κομπανιών στην βόρειο Ελλάδα. Όπως συμβαίνει και στις υπόλοιπες μουσικές παραδόσεις στον ελλαδικό χώρο η πορεία και η εξέλιξη των χάλκινων κομπανιών καταλογίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στην αισθητική αντίληψη των γύφτων. Δεν είναι τυχαίο ότι παλιότερα η λέξη γύφτος ήταν συνώνυμη με τη λέξη οργανοπαίχτης σ' ολόκληρη την ήπειρο, στα Τρίκαλα, τη Λάρισα, την Καρδίτσα, στην περιοχή του Ασπροποτάμου, της Λιβαδειάς της δυτικής και κεντρικής Μακεδονίας (Μαζαράκη, 1959).

Ωστόσο, οι πλανόδιοι δημοτικοί ρόμηδες οργανοπαίχτες πρόλαβαν να επιτελέσουν ένα έργο για το οποίο σίγουρα δεν είχαν συνείδηση, να

ενοποιήσουν δηλαδή τη δημοτική παραδοσιακή μουσική απ' τη Μακεδονία ως την Πελοπόννησο και απ' την Ήπειρο ως την Αθήνα. Η λέξη γύφτος ήταν συνυφασμένη με την λέξη οργανοπαίχτης, αυτός δηλαδή που κρατάει ένα όργανο στα χέρια του λέγεται γύφτος. Την ιδιότητα των γύφτων ως οργανοπαιχτών χαρακτηρίζουν και οι στερεότυπες φράσεις «ήρθαν οι γύφτοι|» «βάλτε τς γύφτοι να φαν'». Η πρώτη φράση σήμαινε τον ερχομό των οργανοπαιχτών στον χώρο οπού θα λάμβανε χώρο το πανηγύρι, χοροεσπερίδα, γάμος, γλέντι κτλ. Η δεύτερη φράση αναφέρεται στην προσφιλή συνήθεια να προετοιμάζουν ένα τραπέζι για τους οργανοπαίχτες με φαγητό, ώστε να αποδώσουν καλλίτερα κατά την διάρκεια του γλεντιού. «Γύφτοι είναι οι γλεντισταί λεγόμενοι» μας λέει ο Γ. Λυμπερόπουλος, εννοώντας ότι γλεντιστής είναι αυτός που παίζει όργανο και τραγουδάει. Επίσης, λέγονται γύφτοι για την καταγωγή τους και το γούστο τους (Μαζαράκη, 1959, αναφορά σε Λυμπερόπουλο).

Η λέξη γύφτος είναι επίσης συνυφασμένη με τη λέξη πάθος, καθώς το γύφτικο παίξιμο το χαρακτηρίζουν και το διακρίνουν στοιχεία όπως ο δυνατός ήχος, η αντοχή στο παίξιμο, και φυσικά το πάθος και η ένταση που εμπεριέχουν τα πανηγύρια και τα γλέντια. Όπως μας μαρτυρά η Δέσποινα Μαζαράκη στο βιβλίο της «Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα», η παροιμιώδης φράση «παίξε μας ένα γύφτικο ένα παθιάρικο», καθώς και η λαϊκή ρήση ενός τσοπανόπουλου από την Εύβοια, «οι γύφτοι έχουν τα δικά τους, που σου στραγγίζει το φυλλοκάρδι», καταδεικνύουν το άσβεστο πάθος των γύφτων την ώρα που παίζουν μουσική. Επίσης, να μην ξεχνάμε ότι το πάθος και η αγωνία που βγάζει πολλές φορές το παίξιμο των γύφτων έχει να κάνει με την οικονομική τους επιβίωση και τα δεινά που έχει περάσει η γύφτικη φάρα.

Η έλευση των γύφτων σε περιοχές με διαφόρους πολιτισμούς σηματοδότησε πολλές αλλαγές στην μουσική παράδοση τους. Από

διάφορες μαρτυρίες γνωρίζουμε ότι οι γύφτοι υπήρχαν σε διάφορες περιοχές της Δυτικής Μακεδονίας. Όπως μια πηγή λέει συγκεκριμένα, «εις την Σιάτισταν, ως και εις άλλας Μακεδονικάς πόλεις, ήσαν εγκατεστημένοι από πολλών ετών γύφτοι χριστιανοί. Ήσαν συγκεντρωμένοι εις την βόρεια είσοδο της πόλης και απέζων με την σιδηρουργικήν και την μουσική». (Μαζαράκη, 1959).

Έχει παρατηρηθεί μια έμφυτη κλίση των γύφτων προς την μουσική, και γι' αυτό ευθύνεται κυρίως η γαλούχηση και η έκθεσή τους από μικρά παιδιά στον χώρο της μουσικής. Χαρακτηριστικός είναι και ο τρόπος με τον οποίο οι γύφτοι διδάσκονται την μουσική, δηλαδή δεν την διδάσκονται συνήθως σε ωδεία και μουσικές σχολές αλλά από τους μεγαλύτερους οργανοπαίχτες που είτε είναι συγγενείς είτε απλά γνωστοί. Άρα κάλλιστα γεννιέται η απορία αν είναι γνώστες σημειογραφίας. Η απάντηση είναι ότι στο σύνολο τους ελάχιστοι έως μηδαμινοί, θα λέγαμε, μπορούν να αναγνώσουν ένα μουσικό κείμενο. Ο τρόπος με τον οποίο διδάσκονται την μουσική έχει να κάνει με το ένστικτο, καθώς και την απομνημόνευση ενός σκοπού μέσω μιας ακουστικής εκτέλεσης από ζωντανή ηχητική πηγή ή από ηχογραφημένη πηγή.

Από τα παραπάνω, κάλλιστα θα μπορούσαμε να συνάγουμε το συμπέρασμα ότι οι ρόμηδες έχοντας αναπτύξει σε σημαντικό βαθμό το μουσικό τους ένστικτο έχουν σίγουρα και την δυνατότητα να αυτοσχεδιάζουν. Όχι βέβαια με το τρόπο που σκέφτεται και αυτοσχεδιάζει ας πούμε ένας μουσικός της τζαζ, αλλά με τον δικό τους μουσικό κώδικα που στηρίζεται στις ανάγκες και τις επιταγές του εκάστοτε ακροατηρίου. Το ένστικτό τους στον αυτοσχεδιασμό επιβεβαιώνεται όχι μόνο στον τρόπο που απομνημονεύουν ένα μουσικό σκοπό αλλά και στον τρόπο που κινούνται πάνω στο πάλκο, δηλαδή στον τρόπο που χειρίζονται το ρεπερτόριο ανάλογα με την διάθεση και τις απαιτήσεις του κοινού. Για παράδειγμα, μπορούν να παρατείνουν την

διάρκεια ενός σκοπού αν το απαιτεί η περίσταση ή αντιθέτως να μειώσουν την διάρκειά του. Αυτές οι επιλογές των οργανοπαιχτών καθιστούν πολλές φορές αδύνατο να υπάρξει μια σταθερή δομή στο ρεπερτόριο των σκοπών, πράγμα πού αλλοιώνει πολλές φορές την μορφολογική δομή των σκοπών σε σχέση με την πρωτότυπη ηχογράφηση.

Η ροή ενός πανηγυριού ή ενός γλεντιού μπορεί να επιφέρει αλλαγές στην δομή ενός σκοπού. Για παράδειγμα, μια ηχογραφημένη μορφή ενός σκοπού με δομή ΕΙΣΑΓΩΓΗ, Α, ΓΕΦΥΡΑ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, Β, ΓΕΦΥΡΑ ΤΑΞΙΜΙ, μπορεί να αλλάξει αρκετά σε μια ζωντανή αναπαραγωγή που θα λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια ενός γλεντιού ή ενός πανηγυριού, επηρεάζοντας κυρίως τον αριθμό των ταξιμιών και τον αριθμό των Α και Β.

Άρα για ακόμη μια φορά θα μπορούσαμε να κάνουμε κάποιου είδους ταύτιση του μουσικού τρόπου σκέψης των γύφτων σε σχέση με τον τρόπο σκέψης άλλων μουσικών παραδόσεων, όπως της αφρικάνικης μουσικής κληρονομιάς ή της εκατοντάχρονης ιστορίας της τζαζ μουσικής. Βέβαια καθοριστικός παράγοντας και ειδοποιός διαφορά της συσχέτισης αυτής είναι ο βιωμένος τόπος, αλλά και το ένστικτο των εκάστοτε μουσικών παραδόσεων που πολλές φορές βρίσκει κοινό τόπο αναφοράς.

ΣΥΓΧΩΝΕΥΣΗ ΤΩΝ ΡΌΜΑ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΧΤΩΝ ΜΕ ΓΗΓΕΝΕΙΣ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΧΤΕΣ

Είναι γεγονός ότι οι ρόμα συντελέσαν σε πολύ μεγάλο βαθμό σε αυτό που σήμερα αποκαλούμε ελληνική παραδοσιακή μουσική, άσχετα αν σήμερα παραγκωνίζονται από μια μεγάλη μερίδα μουσικοκριτικών και μουσικολόγων. Ο παραγκωνισμός τους αυτός οφείλεται κυρίως στο ότι οι εν λόγω ερευνητές αναλώνονται σε μια επιφανειακή και πολλές φορές απλά επιγραμματική καταγραφή όσον αφορά την επίδραση πού άσκησαν στις μετέπειτα γενιές και την πολιτιστική κληρονομιά που άφησαν μέσω των ηχογραφήσεων, μα πάνω απ' όλα μέσω των εκστατικών και παθιασμένων εμφανίσεων που έκαναν ανά την χώρα σε κάθε λογής πανηγύρι, γλέντι η χοροεσπερίδα οι ρόμηδες .Το ζήτημα της πολιτιστικής κληρονομιάς των ρόμηδων δεν αφήνει αδιάφορο τον Φοίβο ανωγιαννάκη ο οποίος στο βιβλίο του¨ «τα ελληνικά μουσικά όργανα» αποφαίνεται τα εξής «από παλιά, όταν ακόμα οι ντόπιοι δεν καταδέχονταν το επάγγελμα του οργανοπαίχτη, η οργανική μουσική στην Ελλάδα βρισκόταν στα χέρια των γύφτων.

Το γεγονός ότι μέχρι και σήμερα δεν έχουν πάρει τη θέση που θα τους αναλογούσε στο εν Ελλάδι μουσικό γίγνεσθαι δεν μας παραξενεύει, καθώς δεν αποτελεί ελληνική πρωτοτυπία αυτός ο εκούσιος ή εν αγνοία παραγκωνισμός τους. Έχουμε δει και στο παρελθόν παρόμοιες περιπτώσεις υπερεκτίμησης ενός μουσικού πολιτισμού ή ενός μουσικού κινήματος χωρίς να αναγνωρίζουμε τις πραγματικές ρίζες και τους θεμελιωτές της κάθε μουσικής παράδοσης. Για παράδειγμα, σε ένα πολυφυλετικό κράτος όπως είναι αυτό των Η.Π.Α πολλές μουσικές παραδόσεις διαστρεβλώθηκαν από δημοσιογράφους , Μ.Μ.Ε, μουσικοκριτικούς κ.τ.λ. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η έκρηξη του ροκ εντ ρολ όπου αποδίδεται αποκλειστικά στον λευκό τραγουδιστή

ελβις πριστλεει και σχεδόν καθόλου στον νέγρο πρώτο διδάξα λιτλ ρίτσαρντ και στους νέγρους μπλούζμεν του μισισιπή . Το ίδιο συνέβη και στην τζαζ όταν οι λευκοί άρχισαν να παίζουν την μουσική των νέγρων. Επίσης, πολλές αφρικανικές παραδόσεις είδαν την μουσική και τα όργανα που οι ίδιοι είχαν κατασκευάσει να παίζονται από άλλους λαούς κυρίως της δύσης, μα το χειρότερο να τα οικειοποιούνται κιόλας.

Όπως και σε πολλούς άλλους τομείς της κοινωνικής μας ζωής, έτσι και στην περίπτωση της εξέλιξης των μουσικών ειδών και παραδόσεων, ισχύει ο νόμος όπου ο ισχυρότερος είτε οικονομικά είτε ιεραρχικά επικρατεί και επιβάλει την πολιτιστική του κληρονομιά και κουλτούρα. Αν ανατρέξουμε κι άλλο στο παρελθόν θα βρούμε αναρίθμητα τέτοια παραδείγματα.

Τα παραπάνω αναφέρονται όχι με σκοπό την αποκατάσταση της όποιας αλήθειας, αλλά σαν ανάδειξη κάποιων συγκεκριμένων γεγονότων χρήσιμων για την πλήρη κατανόηση της κατάστασης, και χωρίς να υποτιμούμε την έννοια εξέλιξη στην οποία μπορεί να προσέδωσαν αναμφισβήτητα οι νέες γενιές, απλά στόχος των παραπάνω που ειπώθηκαν είναι η απεικόνιση της πραγματικότητας προσπαθώντας να μην υπάρχει μεροληψία υπέρ κάποιας πλευράς.

Αν επανέλθουμε στον ελλαδικό χώρο θα παρατηρήσουμε ότι οι κομπανίες χάλκινων πνευστών στον χώρο της βόρειας Ελλάδας από την απαρχή τους μέχρι περίπου και της αρχές της δεκαετίας του ‘90 αποτελούνταν σε μεγάλο βαθμό από ρόμηδες οργανοπαίχτες. Μέχρι τότε οι γηγενείς πληθυσμοί δεν ενδιαφέρονταν να ασχοληθούν με την μουσική των χάλκινων κομπανιών, λόγω ότι το επάγγελμα αυτό ήταν κλειστό και μονοπωλούσε το ενδιαφέρον των ρόμηδων.

Αυτό το φαινόμενο παρουσιάστηκε και σε άλλες μουσικές παραδόσεις και για την διερεύνηση του έπαιξαν ρόλο πάρα πολλοί παράγοντες που θα αναλύσουμε σε άλλο κεφάλαιο το οποίο αφορά την

εξέλιξη της μουσικής που μελετάται με άξονα το σήμερα. Πάντως και οι λόγοι είναι παρεμφερείς και άμεσα μπορούμε να τους συγκρίνουμε και να αποφανθούμε για την εξέλιξη που ακολούθησαν διάφορα είδη μουσικής η αν θέλετε καλλίτερα στυλ μουσικής. Για παράδειγμα, Πάρα πολλοί ήταν αυτοί που το θεωρούσαν υποτιμητικό να ασχολούνται με αυτό το είδος μουσικής λόγω του ρακένδυτου τρόπου ντυσίματος και της εμφάνισης των ρόμηδων. Επίσης, λογικό είναι να συμπεράνουμε ότι οι γηγενείς πληθυσμοί δεν γνώριζαν καλά την τεχνοτροπία των χάλκινων πνευστών και το ηχόχρωμα που οι ίδιοι οι ρόμηδες είχαν δημιουργήσει με αποτέλεσμα να υστερούν σε δεξιοτεχνία. Όσοι πάντως από τους γηγενείς πληθυσμούς αποφάσισαν να ασχοληθούν με τα χάλκινα πνευστά μέχρι τις αρχές τις δεκαετίας του ‘90 το έκαναν κυρίως ερασιτεχνικά. Το ότι υπήρχε κόσμος απ’ τους γηγενείς πληθυσμούς που ασχολούνταν με τα χάλκινα πνευστά κάθε όλη τη διάρκεια της εκατοντάχρονης και βάλε ιστορίας των χάλκινων πνευστών και κομπανιών είναι γεγονός. Οι πιο πολλοί απ’ αυτούς ξεπήδησαν μέσα από κάποια φιλαρμονική ορχήστρα, η μέσω της κλασικής παιδείας εκμάθησης πνευστών σε κάποιο ωδείο η σε μουσική σχολή, άλλοι πάλι με γνώμονα το προσωπικό τους μεράκι και την αγάπη για την μουσική.

Όλα αυτά περίπου μέχρι της αρχές της δεκαετίας του ’90, οπού μέχρι τότε οι πιο σημαντικοί οργανοπαίχτες είναι ρόμηδες η έχουν ρομικες ρίζες, με ελάχιστες εξαιρέσεις κάποιων εξαίρετων μη ρόμηδων μουσικών. Όπως είπαμε και παραπάνω το γεγονός ότι στην σύνθεση των χάλκινων κομπανιών υπάρχουν ελάχιστοι μη ρόμηδες οργανοπαίχτες μέχρι της αρχές της δεκαετίας του ’90, είναι απόρεια το ότι οι ρόμηδες μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον διότι ήταν πιο εγληματισμένοι σ’ αυτό που έκαναν. Απ’ την άλλη όσοι απ’ τους ντόπιους πληθυσμούς γνώριζαν την τέχνη των παραδοσιακών χάλκινων πνευστών δυσκολευόταν να το εξασκήσουν σαν επάγγελμα καθώς οι ρόμηδες κρατούσαν μια κλειστή

και δύσπιστη στάση απέναντι στους ντόπιους που ασχολούνταν με τα χάλκινα πνευστά με αποτέλεσμα πολύ δύσκολα θα συμπεριελάμβαναν κάποιον μη ρόμα μέσα στην κομπανία τους.

Σήμερα το φαινόμενο αυτό της δυσπιστίας των ρόμηδων μουσικών απέναντι στους ντόπιους έχει έκλειψη η για να πούμε την αλήθεια έχει προσαρμοστεί στις επιταγές που επιτάσσει η οποιαδήποτε συγχώνευση. Δηλαδή σαν μια εθελουσία προσαρμογή η οποία έγκειται στην ανάγκη του βιοπορισμού. Βεβαία όπως επιτάσσει η εξέλιξη της κοινωνίας και της συγχώνευσης διαφορών μουσικών παραδόσεων λογικό είναι να προκύψουν και προσμίξεις φύλλων με αποτέλεσμα να μιλάμε σήμερα για ρόμηδες 3^{ης} γενιάς οι οποίοι είτε μπορεί να φέρουν τα ρομικα χαρακτηριστικά είτε όχι, είτε να αποποιούνται την ταυτότητα τους είτε όχι.

Όλα αυτά τα στοιχειά και τα χαρακτηριστικά καθορίζουν τους ρόμηδες κερδίζοντας ένα πολύ σημαντικό κομμάτι και να αποτελούν πλέον μέρος της μουσικής της οποίας της τάσεις προσπαθούμε να αναδείξουμε όχι με αρχειακό τρόπο , αλλά με ένα ποιο δοκιμιακό λόγο . Τα πράγματα όμως άρχισαν να αλλάζουν σιγά με την έλευση της δεκαετίας του ’90 με τους μη ρόμηδες να ασχολούνται όλο και περισσότερο με τα χάλκινα πνευστά.

Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΚΑΙ ΚΑΘΙΕΡΩΣΗ ΚΟΜΠΑΝΙΩΝ ΧΑΛΚΙΝΩΝ ΠΝΕΥΣΤΩΝ ΑΠΟΤΕΛΟΥΜΕΝΩΝ ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΑ ΑΠΟ ΜΗ ΡΌΜΗΔΕΣ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΧΤΕΣ

Όπως και σε κάθε ιστορική η πολιτική αλλαγή υπήρχε πάντα μια μεταβατική περίοδο. Έτσι και στον χώρο της μουσικής οι εξελίξεις και οι αλλαγές που επέφεραν κάτι νέο δεν γίνονταν απ' την μία μέρα στην άλλη. Στον τομέα των κομπανιών χάλκινων πνευστών οι αλλαγές που έγιναν απ' την δεκαετία του '90 και μετά επηρέασαν πληθυσμιακές οντότητες και επέφεραν κοινωνικές ανακατατάξεις. Στο τι συντέλεσε σ' αυτήν την αλλαγή είναι κάτι το οποίο για να διαπραγματευτούμε θα πρέπει να αναλύσουμε μια σειρά γεγονότων και συγκυριών που οδήγησαν και δημιούργησαν μια νέα κατάσταση στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Μακεδονίας.

Πολύ σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη μη ρόμηδων οργανοπαιχτών στην δεκαετία του '90 συνέβαλε η ίδρυση πολιτιστικών και μορφωτικών συλλόγων, οι οποίοι στο σύνολο τους συμπεριελάμβαναν τμήματα εκμάθησης παραδοσιακών χωρών. Η άμεση επαφή των νέων με τους παραδοσιακούς χορούς θα οδηγήσει κάποιους από αυτούς αργότερα να ασχοληθούν με το ρεπερτόριο των χορευτικών σκοπών. Έτσι μέσω αυτής της ζύμωσης των νεαρών με τους παραδοσιακούς χορούς κάποιοι θα αγαπήσουν τους σκοπούς αυτούς θα πιάσουν ένα κλαρίνο η μια τρομπέτα και θα ξεκινήσουν δειλά δειλά να εμφανίζονται στην αρχή μέσα από παραστάσεις και εκδηλώσεις χορευτικών συγκροτημάτων και μετά θα αναδειχθούν κάποιοι απ' αυτούς στα πανηγύρια και στα γλέντια. Επίσης δεν ήταν λίγοι και οι χοροδιδάσκαλοι οι οποίοι έγιναν οργανοπαίχτες, όπως και το ότι για πρώτη φόρα βλέπουμε γυναίκες να ασχολούνται με

την μουσική των χάλκινων πνευστών, Δείγμα της επιρροής των πολιτιστικών συλλόγων σε διάφορες εκφάνσεις.

Οι παραπάνω αλλαγές προέκυψαν εκ των έσω από πρωτοβουλίες που πήραν διάφοροι παράγοντες και φορείς είτε πολιτικοποιημένοι είτε μερακληδες και αγνοί «υπερασπιστές» των εθίμων των σκοπών και των τραγουδιών του κάθε τόπου. Οι εξωγενείς παράγοντες μας έρχονται από τα γειτονικά κράτη της βαλκανικής χερσονήσου.

Τα πάνω κάτω στο χώρο της βαλκανικής χερσονήσου ηρθαν όταν προέκυψε ο διαμελισμος της Γιουγκοσλαβίας. Μιλάμε για τις αρχές τις δεκαετίας του 90 όταν στα βαλκάνια λάμβαναν χώρα ορδές στρατιωτικών επιχειρήσεων και η περιοχή βρισκόταν στο επίκεντρο του κόσμου μέσα από τα ματιά των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Όλη αυτήν η αναταραχή έβγαλε στην επιφάνεια την κουλτούρα και την μουσική των πρωην γιουγκοσλαβικών κρατών σαν δείγμα αντίδρασης και αυτοπροβολής προς τον δυτικό κόσμο στις δύσκολες ώρες του πολέμου.

Πασίγνωστα παραδείγματα αυτοπροβολής της μουσικής και της κουλτούρας των χωρών και των εθνοτήτων των πρωην γιουγκοσλαβικών κρατών υπήρξαν ο Emil kusturica* και ο goran bregovic*) . Ο Emil kusturica με τις ταινίες του ο καιρός των τσιγγάνων και underground των οποίων το μουσικό score επιμελήθηκε ο goran bregovic έκαναν ευρέως γνωστές τις κομπανίες των χάλκινων πνευστών σε ολόκληρο τον κόσμο. Η επιρροή αυτήν των γιουγκοσλαβικών κομπανιών χάλκινων πνευστών μέσω της μεγάλης οθόνης τόνωσαν το ενδιαφέρον των μέσων μαζικής ενημέρωσης, των καλλιτεχνών οι οποίοι προέρχονταν από διαφορετικά μουσικά ιδιώματα και φυσικά ώθησαν πολλά νέα παιδιά και στον

* δεν θέλουμε να αποδώσουμε ολοκληρωτικά σ αυτούς τους δυο καλλιτέχνες την ανάδειξη των πρωην γιουγκοσλαβικών κρατών, κάτι τέτοιο δεν μπορεί να ισχύει βέβαια, αλλά είναι δυο βασικοί εκπρόσωποι οι οποίοι έγιναν ευρέως γνωστοί και πέρα από την βαλκανική παραμεθόριο

ελλαδικό χώρο να ασχοληθούν με την μουσική της βαλκανικής χερσονήσου.

Η σύγχρονη αντίληψη των νέων ατόμων που ασχολήθηκαν με την μουσική αυτή επέφερε αρκετές αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο παίζονται τα χάλκινα πνευστά στον ελλαδικό χώρο. Κυριες τομές που αφορούν τον εμπλουτισμό του ήδη υπάρχοντος ρεπερτορίου, τεχνολογικές εξελίξεις όπως η εύκολη αντιγραφή της μουσικής η εμφάνιση του cd, έφεραν πιο κοντά την μουσική και τους οργανοπαίχτες πρωην γιουγκοσλαβικών κρατών.

Με λίγα λόγια το ενδιαφέρον και η αυξημένη ζήτηση για την μουσική και τις κομπανίες χάλκινων πνευστών έκανε προσοδοφόρα και πιο εμπορευματοποιημένη (με οποία καλά και κακά συνεπάγονται απ' αυτήν την έννοια) την είσοδο οργανοπαιχτών από όλη την βαλκανική χερσόνησο στον ελλαδικό χώρο.

Λόγου χάρη το να βλέπεις κάποιον οργανοπαίχτη που προέρχεται από την ΠΓΔΜ σε ένα πανυγηρι στην Κοζάνη ή στα Γρεβενά είναι σύνηθες σήμερα, παλιότερα θα ήταν οξύμωρο. Οι νέοι οργανοπαίχτες έχουν το πλεονέκτημα να γνωρίζουν καλλίτερα τους βαλκάνιους οργανοπαίχτες, έχουν την δυνατότητα να τους παρακολουθούν ζωντανά και να «κλέβουν» στοιχεία από την μουσική των βαλκάνιων δεξιοτεχνών. Όλα τα παραπάνω συν το ότι, εφόσον η μουσική αυτή αφορά ένα πιο ευρύ κοινό γίνεται αυτόματα και πιο εμπορική δηλαδή γίνεται αυτόματα πιο προσοδοφόρα για τους οργανοπαίχτες.

Μερικές φορές τα μεροκάματα των οργανοπαιχτών είναι πραγματικά αξιοζήλευτα, λόγου χάρη ένας γάμος μπορεί να αποφέρει και πάνω από διακόσια ευρώ στο άτομο. Από την άλλη η κατώτερη πληρωμή που μπορεί να λάβει ένας «επαγγελματίας» είναι όχι λιγότερα από εκατό ευρώ για οποιαδήποτε εκδήλωση, γάμο, η πανηγύρι και το τοποθετούμε σε εισαγωγικά τη λέξη «επαγγελματίας» καθότι είναι λίγο σχετική η

έννοια επαγγελματισμός στις κομπανίες χάλκινων πνευστών, διότι αυτήν καθορίζεται αποκλειστικά από την εκτίμηση, την ζήτηση και βέβαια την κρίση του κόσμου η οποία διαλέγει τους οργανοπαίχτες της βάση της φήμης που διαθέτουν η το κατά πόσο καλοί είναι σε αυτό που κάνουν.

Γίνεται αυτός ο διαχωρισμός διότι σε άλλες περιπτώσεις η επαγγέλματα, Επαγγελματίας θεωρείται πρώτον αυτός που βιοπορίζεται αποκλειστικά με το επάγγελμα του και δεύτερον αυτός που εκτός από την φήμη που τον συνοδεύει για την αξιοπιστία στην δουλειά του, τον συνοδεύουν παράλληλα ακαδημαϊκοί τίτλοι και σπουδές οι οποίες ενισχύουν το κύρος του εκάστοτε επαγγελματία και τον καθιστούν αυθεντία. Αντίθετα Στην περίπτωση των κομπανιών των χάλκινων πνευστών ο επαγγελματισμός καθορίζεται από την συνέπεια, την εμπειρία και την ικανότητα του κάθε οργανοπαίχτη να επικοινωνεί και να ξεσηκώνει τους ακροατές, η γλεντιστές, η απλά παρευρισκόμενους σε χορό.

Όπως και να χει το πράγμα τα μεροκάματα η «νυχτοκαματα» όπως θα προτιμούσαν και οι ίδιοι να τα αποκαλούμε πολλές φορές είναι αρκετά επικερδής και δεν θα ήταν ψέματα να λέγαμε ότι οι ετήσιες απολαβές των επαγγελματιών οργανοπαιχτών αγγίζουν η ξεπερνούν πολλές φορές τον μισθό ενός δημοσίου υπαλλήλου.

Έτσι λοιπόν δεν θα μπορούσαμε να μην συμπεριλάβουμε αυτήν την οικονομική παράμετρο στους λογούς στους οποίους βλέπουμε κομπανίες μη ρόμηδων να ασχολούνται όλο και περισσότερο μετά την δεκαετία του 90 με τα χάλκινα. Ένα κομβικό σημείο στο οποίο πρέπει να σταθουμε και το οποίο ξεκινήσαμε να το σκαλίζουμε παραπάνω είναι το ήθος και οι διαπροσωπικές σχέσεις οι οποίες αναπτύσσουν οι οργανοπαίχτες μεταξύ τους και οι σχέσεις που αναπτύσσουν με το ακροατήριο που είναι έτοιμο να μεθύσει και να ξεφαντώσει στους ήχους

των κομπανιών των χάλκινων πνευστών. Όπως σε όλα τα επαγγέλματα έτσι και στο «επάγγελμα»* του οργανοπαίχτη χάλκινων πνευστών.

* πάλι το τοποθετούμε μέσα σε παρένθεση διότι είναι μια εποχιακή ασχολία η οποία δεν πλήρη τις προϋποθέσεις που θέτουν άλλα επαγγέλματα αλλά για λόγους που εξηγήσαμε και παραπάνω το αποκαλούμε επάγγελμα διότι μπορεί να βιοπορισει έναν οργανοπαίχτη και να τον κάνει αποδεκτό ως επαγγελματία από το κοινό στο οποίο απευθύνεται

ΤΟ ΗΘΟΣ ΤΩΝ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΧΤΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΠΟΥ ΠΡΟΚΥΠΤΟΥΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΕΤΑΞΥ ΤΟΥΣ ΣΥΝΑΝΑΣΤΡΟΦΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΣΥΝΑΝΑΣΤΡΟΦΗ ΜΕ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

Όπως σε όλα τα καλλιτεχνικά στερεωματα έτσι και στον χώρο των κομπανιών των χάλκινων πνευστών οι σχέσεις που διέπουν τους οργανοπαίχτες μεταξύ τους δεν είναι πάντα άριστες και πολλές φορές ο ανταγωνισμός τείνει σε ρήξεις και κακόβουλα σχόλια. Η μουσική αυτή είχε πάντα έναν ανταγωνιστικό χαρακτήρα. Κυριότερες μορφές ανταγωνισμού οι οποίες αποκρυσταλλωθήκαν με το πέρας των χρόνων είναι ο κυριαρχικός και ο επιβαλλον ανταγωνισμός, δηλαδή η κομπανία που θα ακούγεται πιο ηχηρή και πιο μεγαλοπρεπής από άποψη πληθώρας, και ποικιλίας οργάνων να κερδίζει τις εντυπώσεις και να επιβάλλεται με αυτόν τον τρόπο πολλές φορές στις συνειδήσεις του κόσμου. Πολλές φορές όλος αυτός ο όγκος που ξεπροβάλλει από τις κομπανίες έρχεται εις βάρος της ποιότητας, αλλά σε περιπτώσεις που τα χάλκινα ξεχύνονται στο δρόμο κατά την διάρκεια ενός πανηγυριού και ενώ παρευρίσκονται και άλλες ορχήστρες η ένταση είναι αυτήν πολλές φορές που βγαίνει νικητής μέσα στις κομπανίες, τον κόσμο που γλεντάει και της μουσικής της ίδιας πολλές φορές. Αυτήν η συνθήκη η οποία έχει επιβληθεί εδώ και πολλά χρόνια στην μουσική των κομπανιών όχι μονό δεν δυσαρεστεί τους οργανοπαίχτες, αντίθετα τους τρέφει και τους ποτίζει με ένα αίσθημα αυτοκυριαρχίας και επιβίωσης στο χώρο, κάπως έτσι προκύπτουν και οι κόντρες που αναπτύσσονται κατά την διάρκεια ενός πανηγυριού.

Όλο αυτό το σκηνικό που περιγράφεται παραπάνω μας δημιουργεί μια πολεμοχαρή εντύπωση και όντως βάση της προσωπικής μου

εμπειρίας και παρατήρησης οι κομπανίες χάλκινων πνευστών εδώ και τόσα χρόνια καλλιεργούν και τρέφουν ένα τέτοιο κλίμα. Ένα κλασικό παράδειγμα στο οποίο μια «κόντρα» παίρνει σάρκα και οστά είναι όπως είπαμε και παραπάνω στα μεγάλα πανηγύρια όπου συναθροίζονται πολλές κομπανίες μαζί. Εκεί κάθε παρέα έχει και την δική της κομπανία. Τα πράγματα αποκτούν ανταγωνιστικό χαρακτήρα άπαξ και τύχει να συναντηθούν η μια κομπανία απέναντι στην άλλη σε κάποιο σταυροδρόμι.

Δεν ήταν λίγες οι φορές που έχουμε παρατηρήσει να στρέφονται οι δυο κομπανίες αντικριστά η μια με την άλλη έχοντας και τα ηχεία των οργάνων τους και αυτά αντικριστά εστραμμένα και να ανταγωνίζονται σε ένταση και σε πάθος για το έπαθλο της πιο ηχηρής ορχήστρας. Στα παραπάνω υπάρχει μια περιπαιχτική διάθεση αλλά νομίζω πως ταιριάζει κατάλληλα στο να αποδώσει κανείς τους επίσης περιπαιχτικούς και βαρύγδουπους τίτλους περί «κοντρων» και πολεμοχαρούς περιβάλλοντος. Συνήθως οι οργανοπαίχτες έχουν μια εμμονή σε κάποια συγκεκριμένα θέματα τα οποία τους διεγείρουν και μπορούν να προκαλέσουν «κόντρες» και αψιμαχίες. Τέτοια θέματα είναι συνήθως η «εντοποιοτητα της μουσικής» των κομπανιών δηλαδή μέσω ενός τοπικιστικού ύφους να εξυψώσουν την μουσική τους, μέσω μιας «επίκληση στην αυθεντία» δηλαδή ένα είδος αψιμαχίας για το ποιος είναι ο καλλίτερος δεξιοτέχνης στο όργανο του η ποιος είναι πιο κοντά στην παράδοση που μας κληροδότησαν οι παλιοί οργανοπαίχτες.

Αυτά τα θέματα που αφορούν τις «κόντρες» μεταξύ των οργανοπαιχτών πολλές φορές προεκτείνονται και καταλήγουν συνήθως στο μείζων θέμα της «σωστής» εξέλιξης της μουσικής των χάλκινων κομπανιών. Το ζήτημα αν πρέπει η παράδοση να εξελίσσεται και με ποιον τρόπο απασχολεί πολλούς μουσικολόγους, φορείς και υποτιθέμενους φορείς της παραδοσιακής μουσικής του τόπου μας και

κατά επέκταση όπως θα έπρεπε αυτούς κυρίως να απασχολεί τους ίδιους τους οργανοπαίχτες. Υπάρχουν δυο κυρίαρχες τάσεις σήμερα στην μουσική των χάλκινων κομπανιών η πρώτη τάση που αποτελείτε κυρίως από μεγαλύτερης ηλικίας οργανοπαίχτες οι οποίοι πιστεύουν ότι η μουσική των χάλκινων θα πρέπει να διατηρεί το ηχόχρωμα παλαιοτέρων κομπανιών και ότι οι σκοποί θα πρέπει να παίζονται όσο πιο πιστά γίνεται στις αυθεντικές εκτελέσεις παλαιοτέρων ηθογραφημάτων καθώς και από μνήμης διδαχή πάλι παλαιοτέρων οργανοπαιχτών. Από την άλλη τα νέα παιδιά που ασχολούνται με τα χάλκινα πνευστά βάση του ότι λαμβάνουν και συλλαμβάνουν καλλίτερα πληροφορίες, εξελίξεις, διαφορετικές τεχνοτροπίες, εκτίθενται και δοκιμάζουν να παίξουν και άλλα στυλ μουσικής, καλλιεργούν τις γνώσεις τους και τις προσαρμόζουν στην μουσική των κομπανιών του σήμερα.

Σε κουβέντες που έχω κάνει με πολλούς οργανοπαίχτες χάλκινων κομπανιών στο σύνολο τους αποφαίνονται ότι η κάθε κομπανία θα πρέπει να αντιπροσωπεύει και να αποδίδει το ύφος της περιοχής στην οποία βρίσκεται με βάση την κληρονομιά των παλαιοτέρων οργανοπαιχτών. Η αλήθεια είναι ότι τα λόγια των οργανοπαιχτών όσον αφορά τους νεωτερισμούς οργάνων, τεχνοτροπίας, και ρεπερτορίου δεν έχουν πολλές φορές ουσιαστική βάση και μέσα από αυτά προκύπτουν προσωπικοί εγωισμοί και συμφέροντα .

Στο σύνολο τους οι πιο πολλές κομπανίες σήμερα έχουν παρόμοια στάση, προσπαθούν να διαφυλάξουν την παράδοση και την κληρονομιά και αντιδρούν αρνητικά όπου υπάρχει εξελεγκτική τάση ακόμη και αν αυτήν γίνεται εντέχνως. Ακούς από οργανοπαίχτες να καταφέρονται με επικριτικά σχόλια για κάθε τι που ξεφεύγει από την παράδοση και να το απορρίπτουν χωρίς καλά καλά να κάτσουν να το ακουσουν η να του δώσουν μια ευκαιρία.

Όπως γίνεται συνήθως και σε άλλες εκφάνσεις της ζωής γενικότερα οι μεγαλύτεροι σε ηλικία υποδέχονται τους νεότερους στην αρχή φιλικά και στην συνέχεια όταν οι νεότεροι εξελιχθούν και αρχίσουν να παίρνουν «περισσότερες δουλειές» (γάμοι, πανηγύρια κτλ) τότε μια εχθρική αντιμετώπιση ξεκινά γιατί στην μέση πάντα μπαίνει ο βιοπορισμός και η επιβίωση.

Την μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών θα την χαρακτηρίζαμε κατά μια έννοια «σκληρή» από την πληθώρα οργάνων και από την ίδια την ένταση που παράγουν τα όργανα αυτά. Αυτός ο χαρακτήρας του «σκληρού» και ηχηρού ηχητικού αποτελέσματος που εκπέμπουν οι κομπανίες έχει ως επακόλουθο να ενσωματώνεται και στην ιδιοσυγκρασία των οργανοπαιχτών, οι οποίοι ζυμώνονται μέσα από την μουσική αυτήν και τις καταστάσεις που αποτελούν μέρος της δουλειάς αυτής, αποκτώντας το δικό τους ύφος και ήθος το οποίο δημιουργεί με την σειρά του κώδικες επικοινωνίας και στερεότυπες εκφράσεις. Όπως σε κάθε αλισβερισι η συγχώνευση που συντελείτε μεταξύ των ανθρώπων είναι πολύ συχνό να αναπτύσσεται παράλληλα ένας κώδικας επικοινωνίας ο οποίος λειτουργεί σαν μια μυστική δίοδος που διευκολύνει και προστατεύει τα εκάστοτε συμφέροντα της ομάδας ανθρώπων που τον χρησιμοποιεί.

Έτσι και οι οργανοπαίχτες των κομπανιών των χάλκινων πνευστών έχουν έναν δικό τους κώδικα επικοινωνίας. Αυτός ο κώδικας καλλιεργείται μέσα στις κομπανίες και από την συναναστροφή των μουσικών. Ο κώδικας επικοινωνίας τους είναι αρκετά διευρυμένος, ακόμα και ο τρόπος με τον οποίο συνεννοούνται για την σειρά των κομματιών απαιτεί μεγάλη εξοικείωση και σχεδόν ενστικτώδη επικοινωνία μεταξύ των οργανοπαιχτών. Συνήθως οι περισσότερες κομπανίες χάλκινων πνευστών δεν κάνουν κάποιο είδος πρόβας πόσο μάλλον όταν παίζουν χρονιά μαζί. Για αυτούς το «σχολείο» η το «ωδείο

της μουσικής» είναι το πανυγηρι, ο γάμος, ο δρόμος. Έχοντας παίξει πολλές φορές μαζί οι οργανοπαίχτες αποκτούν μια ενστικτώδη αντίληψη για την σειρά των σκοπών που θα διαλέξουν .

Σήμερα οι περισσότεροι οργανοπαίχτες δουλεύουν με τρόπο ενστικτώδη και κατά την διάρκεια της εκμάθησης των σκοπών και σαφώς κατά την διάρκεια της επιτέλεσης δίνοντας χώρο στον αυτοσχεδιασμό και στην ενστικτώδη διαμόρφωση του ρεπερτορίου ανάλογα με τις συγκυρίες του κάθε γλεντιου.

Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί η ενστικτώδης αντίληψη των οργανοπαιχτών συνοψίζεται στην παρακάτω διαδικασία. Υποθετικά βρισκόμαστε σε έναν γάμο η ένα πανυγηρι και πάντα υποθετικά κάποιος ζητάει από την κομπανία να παίξει ένα συρτο για να χορέψει. Η κομπανία παίζει τον σκοπό και «δεν θα σταματήσει»* εφόσον ο κόσμος που χορεύει δεν θα μειωθεί αισθητά. Στην περίπτωση που ο κόσμος γλεντάει και για του λόγου του αληθές προσφέρει «κεράσματα» (χρηματικά φιλοδωρήματα) οι οργανοπαίχτες συνεχίζουν να παίζουν μια σειρά από συρτα την οποία την καθορίζουν οι ίδιοι.

Για παράδειγμα, αφού παίξουν δυο στροφές από ένα συρτο, στην συνέχεια κάποιο από τα μελωδικά όργανα (κλαρίνο, τρομπέτα, πλήκτρα, ακορντεόν) σε ενστικτώδη χρόνο θα αυξήσει την δυναμική της έντασης του και με μια κλεφτή ματιά η ένα νεύμα θα εισάγει ένα θέμα που θα οδηγήσει κατευθείαν σε έναν νέο σκοπό. Τότε σε κλάσματα του δευτερολέπτου οι υπόλοιποι προσαρμόζονται και ακολουθούν .

Αυτός ο τρόπος συνεννόησης επικρατεί σε όλες τις κομπανίες, καθώς η έλλειψη μαέστρου η παρτιτούρας καλύπτεται από τον «απομηχανης μαέστρο» που θα προκύπτει κάθε φορά όταν οι συνθήκες το απαιτούν. Αυτός ο ενστικτώδης χαρακτήρας συνεννόησης και

* το δεν θα σταματήσει τίθεται επίτηδες για να τονίσει την διάρκεια και την αντοχή στο παίξιμο των οργανοπαιχτών

αντίληψης της μουσικής των κομπανιών των χάλκινων πνευστών δεν αποτελεί μοναδικό παράδειγμα στην ιστορία της μουσικής.

Από τα πανάρχαια χρόνια πολλοί λαοί είχαν την τάση να λειτουργούν χωρίς παρτιτούρες, σημάδια, η οδηγούς κατά την διάρκεια της επιτέλεσης. Και στον 20^{ο} αιώνα παρατηρείτε αυτό, με πιο πρόσφατα παραδείγματα την τζαζ και διάφορα παρακλάδια της ροκ της ποπ και της σουλ, Μουσικές η οποίες ευνοούν τον αυτοσχεδιασμό και την ενστικτώδη αντίληψη και αντίδραση. Για να επιστρέψουμε στο ήθος και στο πως διέπονται οι σχέσεις μεταξύ των οργανοπαιχτών δεν θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε Μια χαρακτηριστική έκφανση του κώδικα επικοινωνίας τους που είναι ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζουν το οικονομικό ζήτημα. Για λόγους διακριτικότητας οι οργανοπαίχτες χάλκινων κομπανιών όταν πρόκειται να αναφερθούν στο οικονομικό τομεα δεν χρησιμοποιούν την λέξη «χρήματα» αλλά την λέξη «σταλος» που υποδηλώνει το ίδιο με την λέξη χρήμα. Έτσι προκύπτουν οι φράσεις «έχει σταλο» «έπεσε σταλος» οι οποίες φράσεις χρησιμοποιούνται όταν ο ένας οργανοπαίχτης ρωτάει τον άλλον για το αν έχουν μαζευτεί αρκετά φιλοδωρήματα κατά την διάρκεια ενός γάμου η ενός πανηγυριού. σαφώς υπάρχουν και άλλες πολλές παροιμιώδης εκφράσεις τις οποίες τις προσαρμόζουν οι κομπανίες για να επιτύχουν διακριτικότητα σε λεπτά ζητήματα αλλά δεν θα αναφερθούν προς αποφυγή παρεξηγήσεων. . Σε όλα τα επαγγέλματα στα οποία αναπτύσσονται ομαδικές σχέσεις και σχέσεις συντροφικότητας πάντα υπήρχε ένας κώδικας επικοινωνίας. Πολύ χαρακτηριστικός είναι ο κώδικας επικοινωνίας των χτιστών, τα «κοδαριτικα». Στην αντίστοιχη αυτήν ιδιωματική διάλεκτο το οικονομικό θέμα διευκρινιζόταν με το « τς΄ φσαει ο μπαρος»(έχει χρήματα το αφεντικό) η «δεν τς΄ φσαει ο μπαρος»(δεν έχει χρήματα το αφεντικό). Αυτήν η αντιπαραβολή γίνεται για να δείξουμε ότι οι κομπανίες χάλκινων πνευστών έχουν μια ισχυρή παράδοση και δεσμούς οι οποίοι

τους δένουν και τους ξεχωρίζουν από άλλα παραδοσιακά σχήματα, ζυγιες, κομπανίες άλλων ηχογεολογικων τοπιών.

Στα παραπάνω δεν υπήρχε η παραμικρή πρόθεση να προκληθούν αρνητικά σχόλια για την αντιμετώπιση των οργανοπαιχτών απέναντι στο οικονομικό ζήτημα. ας μην ξεχνάμε ότι οι άνθρωποι αυτοί επιβιώνουν από αυτό και μάλιστα με τον ιδρώτα τους. Τέλος έχουμε τις σχέσεις που διέπονται μεταξύ των οργανοπαιχτών και του κόσμου. Ένα από τα γνωρίσματα που θα πρέπει να διαθέτει ένας οργανοπαίχτης χάλκινων κομπανιών, εκτός από την δεξιοτεχνία του και το μεράκι του για όργανο, είναι και ότι θα πρέπει να είναι «δεινός διασκεδαστης» και σε αυτόν τον όρο περιλαμβάνονται πάρα πολλά επιμέρους γνωρίσματα. Η μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών είναι μουσική η οποία συνδεεται με ευχάριστες εκφάνσεις της ζωης των ανθρώπων (γάμοι, πανηγύρια, πολιτιστικές εκδηλώσεις, συνοδεία παραδοσιακών συγκροτημάτων κα). ο οργανοπαίχτης θα πρέπει να διαχειριστεί όλες αυτές τις κοινωνικές εκδηλώσεις με ευδιάθετο τρόπο και να μετουσιώνει την ενέργεια όποια και αν είναι αυτήν στην ενέργεια που δημιουργούν οι γλεντιστες, χορευτές και οι εκάστοτε διασκεδαστες των διασκεδαστων . Ένας σωστός διασκεδαστης βάζει στην άκρη προσωπικά προβλήματα και έγνοιες που τον απασχολούν και την ώρα του γλεντιου συμπορεύεται με την διάθεση και την ενέργεια αυτών που γλεντούν.

Οι οργανοπαίχτες χάλκινων κομπανιών φημίζονται για το πάθος τους και την ενέργεια που βγάζουν την ώρα του γλεντιου και όχι αδίκως χαρακτηρίζονται «δεινοί διασκεδαστες» Βέβαια ο όρος διασκεδαστης πολλές φορές αφήνει μια αρνητική χροιά γιατί ο επιτακτικός ρόλος της τέχνης είναι να δημιουργεί και ο διασκεδαστης για πολλούς δεν δημιουργεί αλλά ανασκευάζει και αναμασάει ιδέες. Εδώ βρίσκεται μια εσφαλμένη εντύπωση η οποία απαξιώνει τους διασκεδαστες. Για να μην διυλιστούμε παραπάνω για τον αν ο διασκεδαστης επιτελεί δημιουργικό

έργο η απλά αναμασάει παλαιότερα δημιουργήματα η λέξη κλειδί κατά την γνώμη μου είναι η λέξη έμπνευση και δημιουργία.

Ένας διασκεδαστης μπορεί παράλληλα να είναι δημιουργικός και εμπνευσμένος όταν αντιμετωπίζει το υλικό του με αγάπη και προσοχή μα πρωτίστως να δημιουργεί έναν ιστό επικοινωνίας με το κοινό. Οι οργανοπαίχτες χάλκινων κομπανιών είναι διασκεδαστες που μπορούν να πετύχουν τις παραπάνω προϋποθέσεις, τις προϋποθέσεις ενός δημιουργικού διασκεδαστη, γιατί και μπορούν με δημιουργικό τρόπο να κρατήσουν ένα γλεντι για αρκετές ώρες παρεμβαίνοντας όποτε χρειάζεται με ενστικτώδη τρόπο αλλά και να επικοινωνούν και να γίνονται στην κυριολεξία ένα με τους γλεντιστες και το κοινό γενικότερα. Συμπερασματικά οι οργανοπαίχτες των κομπανιών των χάλκινων πνευστών έχουν το ταλέντο να επικοινωνούν με τον κόσμο και να τον διασκεδάζουν χωρίς να είναι αποστειρωμένοι και ανεκδιήγητοι διασκεδαστες.

Ας μην ξεχνάμε ότι η φύση της μουσικής αυτής είναι ο δρόμος το πανυγηρι το μεταμεσονύκτιο γλεντι, οι οργανοπαίχτες αυτοί από την φύση τους έρχονται κοντά στον γλεντιστη και με το πέρας του γλεντιου γίνονται ένα με αυτόν γίνονται ένας τεράστιος κύκλος.

Η ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΜΕΤΑΞΥ ΤΟΥ 20ΟΥ ΚΑΙ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ

Το να μελετηθεί η μεταβατική πορεία που ακολούθησαν οι κομπανίες των χάλκινων πνευστών και σαφώς οι οργανοπαίχτες στο έμπα του 21ου αιώνα αποτελεί μια διεργασία πολυσύνθετη. Πολυσύνθετη καθώς πρόκειται να εξετασθούν και να ληφθούν υπόψιν παρά πολλοί ετερογενείς παράγοντες όπως και διάφοροι κοινωνιολογικοί φορείς. Όπως είπαμε και στο κεφάλαιο που εξετάσαμε την συμβολή των ρόμηδων και της παρατήρησης του φαινόμενου της ολοένα και αυξανόμενης επιρροής που άσκησαν οι μη ρόμηδες πληθυσμοί στην μουσική αυτή που μελετάται, η επιρροή αυτή σίγουρα αποτελεί έναν κοινωνιολογικό φορέα.

Πρώτη και πιο βαρυσήμαντη εξέλιξη η οποία αποτελεί την πρώτη ουσιαστική τομή στις κομπανίες χάλκινων πνευστών και γενικότερα στην παραδοσιακή μουσική του τόπου μας είναι η ηλεκτροδότηση του επαρχιακού δικτύου στη δεκαετία του 60 που αυτόματα σηματοδοτεί την είσοδο στον ηλεκτρικό ήχο. Θα μας απασχολήσουν θέματα που έχουν να κάνουν με την επίδραση της λαϊκής η ποπ* μουσικής(το κίνημα του νέου.). πάνω στον τρόπο σκέψης και αντίληψης των οργανοπαιχτών των χάλκινων πνευστών, αναλύοντας έτσι και την επίδραση που άσκησαν

* εδώ χρειάζεται μια διευκρίνηση διότι παρότι ο τίτλος λαϊκός έχει την ίδια σημασία με την αγγλόφωνη λέξη παρόλα αυτά οι δυο αυτές λέξεις προσδιορίζουν διαφορετικά πράγματα. Η λαϊκή μουσική είναι ένας όρος ο οποίος άρχισε να ακούγεται και να χρησιμοποιείτε στην Ελλάδα στην δεκαετία του 60 για να περιγράψει ονόματα όπως ο Καζαντζίδης και η μαρινελα για να τονίσει το γεγονός ότι μπορούσαν να «αγκαλιάσουν» μια ευρεία μάζα κοινού. Ο όρος ποπ άρχισε να χρησιμοποιείτε στην αρχή της δεκαετίας του 60 και του 70 για να περιγράψει σχήματα και καλλιτέχνες που είχαν πιο δυτικότροπη αντίληψη όπως ο σαββοπουλος και τους καλλιτέχνες του νέου κύματος που είχε επίσης αρκετές επιρροές από το γαλλικό και ιταλικό τραγούδι

πάνω στο ρεπερτόριο. Αυτήν η επιρροή της λαϊκής και της ποπ μουσικής πάνω στην μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών όπως θα δούμε είναι ένα θέμα το οποίο βρίσκεται εν εξέλιξη την στιγμή που μιλάμε γι' αυτό δεν μπορούμε να μιλήσουμε για παγιωμένες καταστάσεις, απλά θα γίνει μια προσπάθεια αναζήτησης των πιθανών αιτιών που οδήγησαν τα πράγματα στο σημείο που βρισκόμαστε σήμερα.

Είτε μιλάμε για πρακτικούς λογούς είτε για λογούς αρεσκείας οι κομπανίες των χάλκινων πνευστών ακολούθησαν τις τεχνολογικές εξελίξεις. Σήμερα πλέον που η μουσική αυτήν έχει ανοιχτεί σε ένα πιο ευρύ κοινό και έγινε δεκτή και από τις πολιτικές αρχές του τόπου αυτού που κάποτε την παραγκώνιζε αλλά και από τα μεγάλα αστικά κέντρα(Θεσσαλονίκη, Αθήνα) τα οποία είχαν ελάχιστη πληροφόρηση για την μουσική αυτήν.

Σήμερα λοιπόν συναντά κανείς παλιούς και νέους οργανοπαίχτες οι οποίοι συνεχίζουν την παράδοση των παλιότερων οργανοπαιχτών, συναντά κανείς μουσικά σχήματα να αναμιγνύουν την μουσική των κομπανιών με ετερόκλητα στυλ μουσικής και βλέπουμε και τα ΜΜΕ να ασχολούνται και να προβάλλουν την μουσική αυτήν. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η μουσική των κομπανιών γνωρίζει μεγαλύτερη αναγνώριση και επιτυχία τα τελευταία χρόνια από ότι γνώριζε στο παρελθόν και αυτό είναι αλήθεια αν εξαιρέσουμε τις απόψεις κάποιων οι οποίοι αυτοαποκαλούμενοι πιουριστες και ρομαντικοί η ακόμα αυτούς που θα τους ονομάζαμε εμείς κακόβουλους, ότι αυτήν η μουσική οδεύει προς έναν εκφυλισμό διαβρωμένη και ξεθωριασμένη στο διάβα του χρόνου.

ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΚΟΜΠΑΝΙΩΝ ΣΤΟΝ ΗΛΕΚΤΡΙΚΟ ΗΧΟ

Η υποστήριξη των κομπανιών με μικροφωνικα ηχοσυστηματα άρχισε συστηματικά από την δεκαετία του 60. κατά την δεκαετία του 60 γίνεται ηλεκτροδότηση στο μεγαλύτερο μέρος των επαρχιακών χωριών και κωμοπόλεων ανά την χώρα. Στην Αθήνα σε νυχτερινά κέντρα διασκέδασης που υποστήριζαν παραδοσιακά συγκροτήματα όπως ο θρυλικός «ελατος» οι οργανοπαίχτες είχαν εξοικειωθεί σίγουρα περισσότερο με τον ηλεκτρικό ήχο τουλάχιστον δέκα χρόνια πριν, αλλά στην επαρχία όπου διαδραματίζεται και καταγράφεται ουσιαστικά η πορεία του δημοτικού μας τραγουδιού και των κομπανιών των χάλκινων πνευστών που μελετάμε δεν είχαν αυτήν την πολυτέλεια ούτε καν να φανταστούν τις δυνατότητες που μπορεί να τους προσφέρει ο ηλεκτρικός ήχος.

Η Ευαγγελία αντζακα-βεη παρατηρεί αυτήν την αλλαγή που επέφερε ο ηλεκτρισμός στο ηπειρώτικο τραγούδι στην διατριβή της «ΚΛΑΡΙΝΟ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙ {παρατηρήσεις στην χορευτική μουσική στο πωγονι}» συγκεκριμένα αποδίδει την εισροή ηλεκτρικών οργάνων όπως της ηλεκτρικής κιθάρας και του συνθεσάιζερ με την έναρξη ηλεκτροδότησης στην δεκαετία του 60. μια πολύ σημαντική τομή η οποία έμελλε να αλλάξει τον τρόπο που ακουγόταν η μουσική των κομπανιών διότι προσέδιδε αυτόματα μια παραμόρφωση του φυσικού ήχου των οργάνων.

Η εξέλιξη αυτή αφενός εξυπηρετεί τους οργανοπαίχτες οι οποίοι δεν χρειάζεται πλέον να κινούνται συνέχεια και να παίζουν συγχρόνως καθώς επίσης και να καταναλώνουν λιγότερη ενεργεία καθώς ελέγχουν

καλλίτερα την ένταση και το φύσημα του πνευστού τους οργάνου. Υπάρχει ένα σχετικό μειονέκτημα στα περισσότερα από τα πνευστά όργανα και δη στα πνευστά που χρησιμοποιούνται στις κομπανίες χάλκινων πνευστών. το μειονέκτημα ότι εκτελεστής δεν μπορεί να αφουγκραστεί τον ήχο τον οποίο παράγει κατευθείαν από την πηγή, δηλαδή από το ηχείο του οργάνου καθώς αυτό είναι στραμενο προς την αντίθετη κατεύθυνση από το ηχείο του εκτελεστή. Με τη χρήση μικροφωνικων ηχοσυστηματων ο εκτελεστής η ο οργανοπαίχτης όπως συνηθίζεται να αποκαλείται στην μουσική αυτή μπορεί με τη χρήση ηχείων monitor να ακούσει τον ήχο τον οποίο παράγει προενισχυμενο και με το ηχείο αυτή την φορά στην ιδία κατεύθυνση με το ηχείο(αυτί) του εκτελεστή.

Η χρήση των συστημάτων άρχισε σταδιακά να γίνεται απαραίτητη σε όλα τα πανηγύρια, γαμους ,χαρές και όχι μονό στην μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών αλλά σε όλο το εύρος της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Μια επιπλέον δυνατότητα της μικροφωνικης υποστήριξης είναι ότι η μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών «μπαίνει» όλο και πιο συχνά σε κλειστούς χώρους τα λεγόμενα κέντρα διασκέδασης, και αυτήν την εξέλιξη την αναγάγουμε στην «εποχή της ηλεκτροδότησης» των επαρχιών. Η κίνηση αυτή εξυπηρετεί και τους οργανοπαίχτες αλλά και τους διασκεδάζοντες με αυτούς, καθώς αποτρέπει τις κακές καιρικές συνθήκες να διακόψουν την ροή της εκδήλωσης.

Τέλος, αυτήν η νέα συνθήκη βοήθησε είναι η αλήθεια καλλίτερα την ροή του πανηγυριού και από τις δυο πλευρές και οι οργανοπαίχτες θα μπορούσαν να πάρουν τις ανάσες τους αλλά και οι γλεντιστές θα μπορούσαν να απολαύσουν την μουσική σε μεγαλύτερη ένταση πράγμα το οποίο πολλές φορές οδηγεί ένα γλεντι σε πραγματικό ξεφάντωμα

άλλοτε αν οι εντάσεις αγγίξουν υπερβολικά decibels μπορούν να μετατρέψουν ένα γλεντι σε κολαστήριο.

Όπως και να χει η κατάσταση ένα βασικό μειονέκτημα που μπορούμε να αποδώσουμε στην εξέλιξη αυτήν είναι η απώλεια του φυσικού ήχου των χάλκινων η οποία σε συνδυασμό με μια κακή ηχοληψία οδηγεί πολλές φορές σε ένα κακό ηχητικό αποτέλεσμα. Είναι γεγονός ότι πολλοί προτιμούν τις κομπανίες χάλκινων πνευστών να παίζουν στο δρόμο παρά στα μικροφωνικά ηχοσυστηματα διότι πολλές φορές οι οργανοπαίχτες υπερβάλλουν με την ένταση η με τα επιπλέον εφφε και να κουράζουν τον ακροατή-γλεντιστη. Άλλοι πάλι προτιμούν τις κομπανίες να «γκαζώνουν» πάνω στο παλκο η στην σκηνή έχοντας περίσσια decibels στην πλάτη τους. Όπως και να χει το πράγμα οι κομπανίες χάλκινων πνευστών είτε χρησιμοποιούν μικροφωνικη ενίσχυση είτε όχι σίγουρα θα ακούγονται δυνατά.

Η υπερβολή αποτελεί πολλές φορές ένα επιπλέον σημείο αναφοράς στην μουσική των κομπανιών ως αποτέλεσμα ανταγωνισμών που προκύπτουν μεταξύ κομπανιών και οργανοπαιχτών έτσι και στο θέμα της ηχοληψίας παρατηρείτε η τάση των κομπανιών να υπερβάλουν με την ένταση των decibels και να λασπώνουν τον ήχο τους με τα effes που χρησιμοποιούν

ΠΡΟΣΘΗΚΗ ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΟΣ ΕΜΠΛΟΥΤΙΣΜΟΣ

Πέρα από την ενίσχυση που απέκτησαν οι κομπανίες από την μικρόφωνικη ενίσχυση γρήγορα ακολούθησαν και άλλες αλλαγές οι οποίες αφορούν την προσθήκη νέων οργάνων, καθώς η δυνατότητα της μικροφωνικης υποστήριξης μπορούσε να υποστηρίξει ηλεκτροφόρα όργανα έτσι βλέπουμε να εμφανίζονται στις κομπανίες όργανα όπως το synthesizer η ηλεκτρική κιθάρα και το ηλεκτρικό μπάσο.

Το synthesizer εμφανίζεται την δεκαετία του 70 και θεωρείτε μετεξέλιξη άλλων παρομοίων οργάνων. Στην μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών γίνεται πιο συχνά αντικαταστάτης του ακορντεόν λόγω της μεγαλύτερης πρακτικότητας και ποικιλίας ηχοχρωμάτων που προσφέρει από το ακορντεόν.

Η ηλεκτρική κιθάρα κάνει την εμφάνιση της στην δεκαετία του 60 στην ελληνική παραδοσιακή μουσική και στην επαρχία ταυτόχρονα με την ηλεκτροδότηση. Οι κομπανίες στην ήπειρο την χρησιμοποιούν πολύ συχνά δίνοντας της έναν ξεχωριστό χαρακτήρα στον τρόπο παιξίματος. Στις κομπανίες χάλκινων πνευστών χρησιμοποιείτε λιγότερο καθότι είναι αρκετός ο όγκος που προέρχεται από τα χάλκινα πνευστά και τίθεται συνήθως συμπληρωματικά είτε ελλείψει άλλων συνοδευτικών οργάνων, στην ήπειρο πάντως η χρήση της είναι σχεδόν επιτακτική.

Τέλος, χρήσιμο είναι να αναφέρουμε ότι στην ήπειρο χρησιμοποιούν πιο πολύ κουφωτές κιθάρες οι οποίες έχουν πιο ενισχυμένα μπάσα ενώ στην περιοχή της Μακεδονίας θα δεις διαφόρους τύπους ηλεκτρικής κιθάρας δίχως να δίνεται βάση σε επιμέρους τεχνικά χαρακτηριστικά.

Τα τύμπανα κάνουν και αυτά την εμφάνιση τους από την δεκαετία του 60 και μετά και προσαρμόζονται στις ανάγκες μιας κομπανίας και προστέθηκαν και αυτά δίπλα στο νταούλι με την βέργα και στην γραν κάσσα και το ταμπουρο.

Τα περισσότερα από τα πάνω όργανα χρησιμοποιούν μικροφωνικη ενίσχυση, πέρα από την ενίσχυση που παρέχει ένα μικροφωνικο ηχοσυστημα δίνει την δυνατότητα μέσω κάποιας κονσόλας να επεξεργαστεί ο οργανοπαίχτης τον ήχο του ρυθμίζοντας όπως ο ίδιος επιθυμεί τον ισοσταθμιστη έντασης [equalizer] καθώς και μια πλειάδα ακουστικών effes. είναι γεγονός ότι σε παρά πολλά πανηγύρια και όχι μόνο με χάλκινα πνευστά αλλά και άλλων παραδοσιακών σχημάτων έχουν ως σήμα κατατεθέν το effe echo κυρίως στα σολιστικά όργανα και στην φωνή μια συνθήκη η οποία ξεκίνησε και αυτήν στα τέλη της δεκαετίας του 60 και έγινε σήμα κατατεθέν στην ήπειρο και στον ξηρόκαμπο(στερεά Ελλάδα, Αγρίνιο). Η προσθήκη του εφφε echo η delay ξεκίνησε να χρησιμοποιείτε κατά κόρον στην ήπειρο και στον ξηρόκαμπο σαν προσομοίωση η καλλίτερα προσπάθησε να αποδώσει με ένα ηχοποίητο τρόπο την φυσική ηχώ που είχαν τα βουνά όταν κάποιος τραγουδούσε η έπαιζε κάποιο μουσικό όργανο. όλες αυτές οι εξελίξεις έδωσαν ένα χαρακτήρα πειραματισμού, πάνω στον τρόπο που ηχεί το όργανο και το πώς αντιλαμβάνεται ο οργανοπαίχτης ένα σκοπό από την στιγμή που τον άκουσε από κάποιον γηραιότερο οργανοπαίχτη η μέσω κάποιας παλιότερης ηχογράφησης.

Παίρνοντας το αρχικό έρεισμα από το παρελθόν, θέλοντας και μη ο σύγχρονος οργανοπαίχτης είτε θέλει να ακολουθήσει πιστά όσο γίνεται την αυθεντική εκτέλεση είτε θέλει να την διαφοροποιήσει από την αρχική, η εξέλιξη έχει ήδη πραγματοποιηθεί. Ούτως η άλλος το γεγονός και μόνο ότι οι ίδιοι οι φθόγγοι αλλά πράγματα σήμαιναν τότε αλλά

σημαίνουν σήμερα έρχεται να επισημάνει μια ακούσια και άλλοτε εθελούσια την ανάγκη για διαφοροποιήση και εξέλιξη της μουσικής.

Για παράδειγμα ένας παππούς κλαριντζης που έπαιζε στα πανηγύρια την δεκαετία του 60 στο παίξιμο του έβγαζε στοιχεία που είχαν να κάνουν με τις δυσκολίες και τις αντιξοότητες που πολύ πιθανόν να είχε αλλά και με τους κρυφούς του πόθους και τις αγωνίες οι οποίες ερχόταν σε πλήρη εναρμόνιση με την εποχή στην οποία ζούσε και σε όλο το μήκος και το πλάτος του κοινωνιολογικού του πυρήνα. Σε αντιπαραβολή με ένα νέο κλαριντζη που εκτελεί τον ίδιο σκοπό σε ένα πανηγύρι το 2009 οι διαφορές μπορεί να είναι είτε ευδιάκριτες εάν ο εκτελεστής έχει αποφασίσει να παραλλάξει πλήρως τον σκοπό με οποιονδήποτε ευφάνταστο τρόπο είτε δυσδιάκριτες εάν ο εκτελεστής αποφασίσει να ακολουθήσει μια πιστή γραμμή εφάμιλλη με αυτήν του αυθεντικού υλικού.

Στις δυο παραπάνω υποθέσεις που κάνουμε θέλοντας και μη υπάρχει εξελεγκτική πορεία ακόμη και του κλαριντζη που θέλει να αποδώσει τον σκοπό όσο πιο πιστά γίνεται. Αυτές οι δυσδιάκριτες διαφορές είναι αυτές που κάνουν το σκοπό να ακούγεται αν όχι προοδευτικός σίγουρα όμως διαφορετικός από τον πρωτότυπο σκοπό από τον οποίο ο κλαριντζης αυτός εν έτη 2009 προσπαθεί να τον αποδώσει όσο πιο πιστά γίνεται. Και στις δυο περιπτώσεις θα πρέπει να καθαρίσουμε τον ομιχλώδη χαρακτήρα και θα πρέπει να αποφανθούμε τελικώς τι μας θυμίζει αυτό που ακούμε, ποσό προσεγγίζει την αυθεντική εκτέλεση ποσό διαφοροποιείτε από αυτήν, πόσο πιστά την ακολουθεί και αν διαφαίνονται κάποια στοιχεία αλλαγής τα οποία για να τα αναζητήσουμε θα πρέπει να αναλύσουμε την τεχνική του οργανοπαίχτη, τα ακούσματα που έχει από την μουσική των κομπανιών των χάλκινων καθώς και τα ακούσματα που έχει από μουσικές οι οποίες θεωρούνται έξω από την σφαίρα της επιρροής του, καθώς επίσης και να αναλύσουμε

τον κοινωνιολογικό του περίγυρο ακόμα και την ψυχολογία του την ημέρα που επρόκειτο να πάει στο πανηγύρι να παίξει, την ώρα που ανεβαίνει στο παλκο λίγα λεπτά πριν φυσήξει το κλαρίνο του. Προκύπτουν παρά πολλά ερωτήματα και παρά πολλές συγκρίσεις και αντιπαραβολές οι οποίες αφορούν την απόδοση ενός σκοπού από έναν οργανοπαίχτη του σήμερα και με ένα του «τότε». Η εξέλιξη της τεχνοτροπίας από την άλλη υπάρχει όπως είναι φυσικό και οι νέοι οργανοπαίχτες γνωρίζουν καλλίτερα και με πιο επιστημονικό τρόπο τις δυνατότητες των οργάνων τους αλλά και τις δικές τους δυνατότητες πάνω στο όργανο, πολλοί από αυτούς έχουν ενσωματώσει στοιχειά κλασσικής διδασκαλίας πράγμα το οποίο τους βοηθά να ελέγξουν τον ήχο την ένταση και την ποιότητα αυτού καλλίτερα. Ο νυσσης για παράδειγμα που έπαιζε τρομπέτα στην δεκαετία του 70 με την κομπανία του ουρουμη και θεωρούνταν από τους καλλίτερους δεξιοτέχνες της εποχής από την μια διακρίνουμε ένα πρωτόλειο ακατέργαστο και ιδιαίτερο συνάμα ήχο από την άλλη μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε την απουσία κάποιας τεχνοτροπίας η οποία αποτελεί τροχοπέδη στην εξέλιξη του μουσικού αυτού και στο εύρος των πραγμάτων που μπορεί να κάνει με το όργανο του.

Δεν είναι λογικό να απαιτούμε από τους νέους οργανοπαίχτες να παίζουν παραδείγματος χάρη σαν τον νυσση όχι γιατί δεν μας αρέσει ο νυσσης ο οποίος είναι ένας σημαντικός τρομπετίστας για την εποχή του αλλά γιατί το παίξιμο και αντίληψη του οργανοπαίχτη αυτού είναι συνιφασμενη με την εποχή που έδρασε, με τις συνθήκες διαβίωσης, με τον τρόπο αντίληψης που είχαν τότε πάνω στο όργανο, με τα ακούσματα που είχαν και από την παντελή έως μηδαμινή πληροφόρηση που είχαν για τις τεχνοτροπίες και εκφραστικές δυνατότητες του οργάνου την εποχή εκείνη.

Για αυτόν τον λογο η μελέτη μιας εξελεγκτικής πορείας η οποία απλώνεται πάνω από έναν αιώνα μουσικής δεν έχει μονό σαν σκοπό να καταγράψει στοιχειά αλλά παράλληλα θα πρέπει να προβληματίσει, να θέσει ερωτήματα και γενικότερα να στοχεύει στην ανάπτυξη κριτικών δεξιοτήτων από τον αναγνώστη.

Κατά την γνώμη μου είναι αδύνατον έως και παράλογο να πιστεύουμε και να πιστεύουν και οι ίδιοι οι οργανοπαίχτες ότι μπορούν να αποδώσουν ένα σκοπό με απόλυτη ευκρίνεια και πιστότητα σαν αυτήν της αυθεντικής ηχογράφησης για τους λόγους που αναλύσαμε παραπάνω. Γίνεται όλη αυτήν η παραπάνω ανάλυση διότι η εξέλιξη των κομπανιών χάλκινων πνευστών αποτελεί πόλος έλξης πολλών οργανοπαιχτών και μουσικολόγων, λαογράφων.

Γενικά υπάρχει η άποψη ότι θα πρέπει να διατηρηθεί η αυθεντικότητα των ηχογραφήσεων και το παίξιμο των παλιών οργανοπαιχτών ενάντια στην εξέλιξη της τεχνολογίας και της τεχνοτροπίας. Συχνά όλα αυτά δεν γίνονται για ανιδιοτελείς σκοπούς, καθώς σε κάθε περίπτωση διακυβεύονται από πίσω πολλά ζητήματα, όπως η «διαφύλαξη κεκτημένων», «η παράδοση σαν σύμβολο ενότητας του ελληνισμού», «η παράδοση χαρακτηρίζεται από τον αυθεντικό τρόπο παιξίματος που καθόρισαν οι παλιοί οργανοπαίχτες».

Οι παραπάνω προτάσεις θα μπορούσαν να είναι οι κύριοι άξονες αναφοράς των ανθρώπων οι οποίοι φέρονται σαν «υπερασπιστές τις παράδοσης» των χάλκινων κομπανιών και συχνά μπερδεύουν την μουσική αυτήν με διάφορα εθνοκυριαρχιακα ζητήματα. Οι οργανοπαίχτες νιώθοντας πολλές φορές τρομοκρατημένοι από όλα αυτά τα πολιτικά ζητήματα χωρίς να το σκεφτούν υποστηρίζουν σαν φερέφωνα την άποψη των φερόμενων ως «υπερασπιστών της παράδοσης».

Μέσα σε όλο αυτό το κλίμα στο οποίο που δημιουργείτε και της έντασης που επιτάσσουν τα ζητήματα εθνικής κυριαρχίας δεν θα ασχοληθούμε παραπάνω κατονομάζοντας όλους αυτούς που προτιμούν αντί να κάτσουν και να ακουσουν την ίδια την μουσική να μιλήσει να την λιδωρουν και να βάζουν σε καλουπια όλα αυτά που αγαπάμε από την μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών.

ΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΤΩΝ ΣΚΟΠΩΝ ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΠΡΟΣ ΤΟΝ 21^{ο} ΑΙΩΝΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΜΙΑΣ ΖΩΝΤΑΝΗΣ ΕΜΦΑΝΙΣΗΣ Ή ΣΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΜΙΑΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

Όλο αυτό το κλίμα που περιγράψαμε στο παραπάνω κεφάλαιο επηρεάζει πολλές φορές το ρεπερτόριο των σκοπών που επιλέγουν οι κομπανίες, επηρεάζει τον τρόπο που σκέφτονται, τον τρόπο που παίζουν ακόμη και τι όργανα θα χρησιμοποιήσουν. Με τον έναν η τον άλλο τρόπο οι κομπανίες των χάλκινων πνευστών εξελίσσονται προσθέτουν καινούργιους σκοπούς οι οποίοι έρχονται από όλο το εύρος της βαλκανικής χερσονήσου και ακόμη δανείζονται στοιχεία από ετερόκλητα στυλ μουσικής και τα προσαρμόζουν στις κομπανίες χάλκινων πνευστών. Δεν πρόκειται να κατατάξουμε κάπου τον ήχο που ακολουθούν οι κομπανίες του σήμερα ούτε να αποφανθούμε αν αποτελούν γνησίους απογόνους των παλαιών οργανοπαιχτών και των κομπανιών φεριπην του ουρουμη η του μπετζιου και του σερκου γιατι με αυτόν τον τρόπο προσδίδουμε αυτόματα μια δογματική γνώμη την οποία θέλουμε συνειδητά να αποφύγουμε.

Παλαιότερα λόγω του απαρχαιωμένου επαρχιακού δικτύου περιορίζονταν και η ταξιδευτή δυνατότητα που είχαν οι οργανοπαίχτες έτσι περιορίζονταν και οι επιρροές τους με αποτέλεσμα θέλοντας και μη η κάθε κομπανία προσεταιριζόταν σε ένα πιο τοπικιστικό ρεπερτόριο που περιλάμβανε κυρίως σκοπούς της εκάστοτε περιοχής και ελάχιστους σκοπούς άλλων περιοχών. Σήμερα οι κομπανίες έχουν την δυνατότητα να ταξιδεύουν περισσότερο να ακούν καινούργια πράγματα να εξερευνούν στην μουσική καινούργιες τεχνοτροπίες και τεχνολογικές ιδιότητες και όλο αυτό τους οδηγεί βάση φυσικά και στο τι αρέσει στο ευρύ κοινό να

διευρύνουν και να τροποποιήσουν το ρεπερτόριο τους σε σχέση με το παρελθόν.

Η παραπάνω διατύπωση αφορά το εύρος και την ποικιλία του ρεπερτορίου, το άλλο σκέλος που θα σταλθούμε είναι η διαφοροποίηση του ρεπερτορίου από μια ζωντανή εμφάνιση και από μια «στουντιακη» δουλειά. Γιατί το ρεπερτόριο διαφέρει μεταξύ των δυο διαφορετικών ηχητικών πηγών και ποιοι είναι οι παράγοντες που επηρεάζουν αυτήν την διαφοροποίηση .

Αν παραδείγματος χάριν ανατρέξουμε πίσω στον χρόνο θα δούμε ότι οι πρώτες ηχογραφήσεις κομπανιών χάλκινων πνευστών βρίσκονται στον δίσκο «χοροί της Μακεδονίας ηχογραφήσεις 1928-1955» ο παραπάνω δίσκος περιέχει ένα κράμα ηχογραφήσεων διαφόρων σχημάτων κυρίως από την περιοχή του βοιου και των γρεβένων και χωρίς να αναφέρονται τα ονόματα των κομπανιών πάρα μόνο κάποια ονόματα οργανοπαιχτών. Είναι ηχογραφήσεις φωνογράφου που γίνονταν τότε κατά καιρούς στην επαρχεία με σκοπό την καταγραφή της ελληνικής παραδοσιακης μουσικής. Αν παρατηρήσουμε τους σκοπούς που υπάρχουν στον δίσκο αυτό και τους συγκρίνουμε με μια σημερινή ζωντανή ηχογράφηση μιας κομπανίας στην ίδια περιοχή και από μουσικούς της ίδιας περιοχής θα δούμε πάρα πολλές διαφορές.

Πρώτα από όλα θα δούμε ελάχιστους σκοπούς να υπάρχουν και στους δυο δίσκους με ίδιο τίτλο και παρόμοια μουσικά στοιχεία μέσα στον σκοπό. Δεύτερον, πιθανόν να βρούμε ίδια θραύσματα ήχων διαμελισμένα από δω και από κει στους δυο δίσκους, σε εντελώς διαφορετικούς σκοπούς και τρίτον θα διαπιστώσουμε μεγάλη διαφορά πέρα από την δεδομένη ηχητική ποιότητα στην τεχνοτροπία και στο πλήθος των οργάνων.

Χοροί και Τραγούδια της Μακεδονίας - Ηχογραφήσεις 1928-1955, Ελληνικός Φωνόγραφος / Dances and songs of Macedonia - Recordings 1928-1955, Greek Phonograph

1. Γυναίκες που χορεύετε [τσάμικο] / Women who dance (1929)
Κλαρίνο παίζει ο Κώστας Γκαντίνης
2. Μπρούφας / Broufas [καθιστικό] (1928)
Κορνέττα παίζει ο Γεώργιος Κασσάρας
3. Το γρήγορο πουλί [συρτός] / The fast-flying bird (1950)
Κλαρίνο παίζει ο Μανώλης Παπαγεωργίου
4. Αρχοντογυιός παντρεύεται [καλαματιανό] / The noble son is getting married (1933)
Τραγουδά η Ρίτα Αμπατζή
5. Νυφιάτικο / Marriage song (1955)
Κορνέττα παίζει ο Γεώργιος Κασσάρας
6. Τα Μακεδονόπουλα / Children of Macedonia (1932)
Τραγουδά ο Γιώργος Μεϊντανάς
7. Ντεβολίτσι [Χορός Ηπειρόμακεδονικός] / Devolitsi (1935)
Κλαρίνο παίζει ο Ηλίας Καραθύμιος
8. Βαγγελίτσα Ασπροπόταμος [Συρτός Μακεδονίας] / Vangelitsa (1929)
Κλαρίνο παίζει ο Κώστας Γκαντίνης
9. Καστοριανό / Dance of Kastoria (1945)
Κλαρίνο παίζει ο Κώστας Γκαντίνης
10. Άιντε Μάρω στο πηγάδι / Go Maro to the well (1955)
Τραγουδά γυναίκα από τον Πεντάλοφο Σιάτιστας
11. Απόψε δεν κοιμήθηκα [καλαματιανός] / Tonight i didn't sleep (1945)
Κλαρίνο παίζει ο Κώστας Γκαντίνης
12. Μπάλλος / Ballos dance (1939)
Κλαρίνο παίζει ο Μανώλης Παπαγεωργίου
13. Ανασιλίτσα [συρτός] / Anasilitsa
Κλαρίνο παίζει ο Κώστας Γκαντίνης
14. Καλέ Μαρία / Maria (1953)
Τραγουδά ο Κώστας Πέτκος
15. Ο Όλυμπος κι ο Κίσσαβος / Olympus and Kissavos (1932)
Κλαρίνο παίζει ο Γιώργος Μιχαλόπουλος
16. Γρεβενίσιο στρωτό / «Strotos» dance of Grevena (1928)
Κορνέττα παίζει ο Γεώργιος Κασσάρας
17. Γκάιντα Καραγκούνα / Gaida Karagouna (1927)
Κλαρίνο παίζει ο Κώστας Γκαντίνης
18. Καστοριανό [νυφιάτικο] / Wedding dance of Kastoria (1928)
Κορνέττα παίζει ο Γεώργιος Κασσάρας

Η παρακάτω ηχογράφηση έχει το όνομα «τα χάλκινα» παρουσιάζοντας παραδοσιακούς χορούς της δυτικής Μακεδονίας. Η Κομπανία αυτήν είναι του Τάκη μπετζιου που εδρεύει στο τσοτυλι-βοιου. Οι μπετζεοι γνωστή μουσική οικογένεια της περιοχής του βοιου παρουσιάζουν σκοπούς και χορούς ηχογραφημένους το 1998 σε

στούντιο. Συγκρίνοντας τα περιεχόμενα των δυο παραπάνω δίσκων βλέπουμε ότι υπάρχει μόνο ένας κοινός σκοπός ο νυφιάτικος.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. ΣΑΜΑΡΙΝΑ
2. ΜΠΕΡΝΤΕΣ
3. ΣΤΡΩΤΟ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ
4. ΓΚΟΥΜΙΑ
5. ΛΕΩΝΙΔΑΣ
6. ΣΤΡΩΤΟ ΔΟΤΣΙΚΟΥ
7. ΚΑΡΑΠΑΤΑΚΙ
8. ΣΟΥΣΤΑ ΣΙΑΤΙΣΤΑΣ
9. ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΠΟΥ ΧΟΡΕΥΕΤΕ
10. ΔΗΜΗΤΡΑΚΗΣ
11. ΛΟΤΖΙΑ
12. ΜΕΛΑΣ

13. ΜΑΡΙΑ
14. ΝΥΦΙΑΤΙΚΟΣ

Μια ακόμη πρωτόλεια καταγραφή σκοπών που περιέχει ηχογραφηματα από κομπανίες χάλκινων πνευστών(είναι μάλιστα η πρώτη φορά που ηχογραφούνται στουντιακα κομπανίες χάλκινων πνευστών) είναι και η παρακάτω συλλογή μακεδονικών τραγουδιών που επιμελείται ο σιμων Καρράς γνωστός για την προσπάθεια του ανάδειξης της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.

Σίμων Καρράς, Τραγούδια Μακεδονίας - Simon Karras, Songs of Macedonia

1. ΓΙΑ ΕΦΕΞΕ ΓΙΑ ΧΑΡΑΞΕ / yia efexe gia haraxe
2. ΑΝΟΙΞΑΝ ΤΑ ΔΕΝΤΡΑ ΟΥΛΑ / anixan ta thedra oula
3. ΜΙΑ ΚΟΡΗ ΠΟΥ ΕΙΔΑ ΣΗΜΕΡΑ / mia kori pou itha simera
4. ΑΗΡΑ ΜΕΣ ΣΤΟ ΣΤΑΡΙ / aira mes sto stari
5. ΧΟΡΕΨΤΙ ΔΥΟ ΜΟΥ ΜΑΤΙΑ / horepsti dyo mou matia
6. ΤΖΙΑΚΑΣ / tziakas
7. ΛΕΒΕΝΤΙΚΟΣ / leventikos
8. ΜΑΚΡΥΝΙΤΣΑ / makrinitsa
9. ΛΟΤΖΙΑ / lotzia
10. ΠΟΛΛΑ ΕΙΝ' ΤΑ ΧΙΟΝΙΑ ΣΤΑ ΒΟΥΝΑ / polla in' ta hionia sta vouna
11. ΑΙΒΑΣΙΛΙΑΤΙΚΟΣ / aivasiliatikos
12. ΑΠΟΨΕ ΔΕΝ ΚΟΙΜΗΘΗΚΑ / apopse then kimithika
13. ΣΕΛΑΝΙΚ / selanik

14. Η ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ ΠΑΡΗΓΓΕΙΛΕ / i agapi mou parigile
15. ΜΕΣ ΣΤΗΣ ΝΥΦΗΣ ΤΑ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ / mes stis nifis ta loulouthia
16. ΜΗΛΟ ΜΟΥ ΚΟΚΚΙΝΟ / milo mou kokkino
17. ΧΑΣΑΠΙΚΟΣ / hasapikos
18. ΠΟΥΛΙΑ Μ' ΠΙΤΟΥΜΕΝΑ / poulia m' pitoumena
19. ΜΕΣΑ ΣΤΑ ΜΑΥΡΑ ΠΕΛΑΓΑ / mesa sta mavra pelaga
20. ΣΤΟΥ ΜΑΥΡΙΑΝΟΥ Τ' ΑΛΩΝΙ / stou mavrianou t' aloni
21. ΜΠΑΙΝΤΟΥΣΚΑ / baidouska

Συνήθως το ρεπερτόριο των σκοπών μεταβάλλεται ανάλογα με τις περιστάσεις. Δηλαδή άλλους σκοπούς απαιτεί μια ηχογράφηση η οποία περιέχει σκοπούς χορευτικών συγκροτημάτων και άλλους σκοπούς μια ζωντανή εμφάνιση σε ένα πανηγύρι, γάμο η χαρά. Αυτήν είναι η μια παράμετρος που αφορά το ρεπερτόριο των κομπανιών των χάλκινων πνευστών, η άλλη παράμετρος αφορά τους σκοπούς ηχογραφημένους στο στούντιο και ηχογραφημένους σε ένα πανυγηρι και κατά πόσο διαφέρουν. Συνήθως μια «στουντιακη» ηχογράφηση έχει πιο επίσημο χαρακτήρα και οι σκοποί πολλές φορές έχουν έναν αποστειρωμένο χαρακτήρα πόσο μάλλον όταν αυτές αυτοχρηματοδοτούνται από ερευνητές, λαογράφους και άλλους φορείς. Αυτό συμβαίνει γιατί οι ίδιοι οι φορείς που χρηματοδοτούν μια ηχογράφηση την κατευθύνουν έτσι ώστε να πάρει την μορφή την οποία οι ίδιοι επιθυμούν. Ένας λόγος που ακούμε τις κομπανίες χάλκινων πνευστών εντελώς διαφορετικές σε σχέση με μια «στουντιακη» ηχογράφηση είναι και η παραπάνω κατάσταση που περιγράψαμε.

Η ΣΥΓΧΩΝΕΥΣΗ ΤΩΝ ΚΟΜΠΑΝΙΩΝ ΤΩΝ ΧΑΛΚΙΝΩΝ ΠΝΕΥΣΤΩΝ ΜΕ ΑΛΛΑ ΕΙΔΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ Η ΕΝΣΩΜΑΤΩΣΗ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΑΠΟ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ ΜΕ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΚΑΙ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟ

Όπως αναφέραμε και σε παραπάνω κεφάλαια έχουμε παρατηρήσει τα τελευταία χρόνια ένα ολοένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για τις κομπανίες χάλκινων πνευστών από ένα πιο ευρύ, και ετερόκλητο παράλληλα κοινό. Έχουμε πει ότι οι κομπανίες χάλκινων πνευστών εισχωρούν σε μουσικά σχήματα άλλων μουσικών κατευθύνσεων και συνεργάζονται με εξαιρετικά δημοφιλείς καλλιτέχνες πράγμα το οποίο έχει σημαντικό αντίκτυπο στην αναγνώριση τους και στην αποδοχή τους. Η μεγάλη έκρηξη πραγματοποιήθηκε με τις ταινίες του Emil kusturica «καιρός των τσιγγάνων» 1988 και «UNDERGROUND» 1992 ταινίες των οποίων την μουσική επιμελήθηκε ο γνωστός μας σε όλους goran bregovic. Αυτές οι ταινίες διέγειραν το ενδιαφέρον δημοφιλών Ελλήνων καλλιτεχνών για την μουσική αυτήν και κάνοντας τους να ψάξουν για βαλκανικούς ήχους εκτός και εντός ελληνικών συνόρων όπου διαδραματίζεται εδώ και σχεδόν 100 χρόνια η παράδοση των κομπανιών των χάλκινων πνευστών. έτσι από τις αρχές της δεκαετίας του 90 και έπειτα έχουμε μια σειρά συνεργασιών δημοφιλών Ελλήνων καλλιτεχνών με κομπανίες χάλκινων πνευστών. Το χορό όμως άνοιξαν το 1985 το σχήμα «χειμερινοί κολυμβητές» πριν ξεσπάσει η το μεγάλο «μπαμ» από τα βαλκάνια οι οποίοι συνεργάζονται με τον Τάσο βαλκανη και την μπαντα της Φλώρινας.

Χειμερινοί κολυμβητές «από το πάρκο στην μυροβόλο» lyra 1985985

1. Εισαγωγή - μυροβόλος (Ορχηστρικό)
2. Νύχτα μάγισσα
3. Στου τουρισμού την ανοχή
4. Από το πάρκο στη Μυροβόλο
5. Όταν θα ΄ρθεί το καλοκαίρι
6. Το χιόνι
7. Κυρα-Τζένη
8. Σ᾽ αναγνωρίζω πάλι
9. Χάσαμε πάλι
10. Το ίδιο κάνει
11. Οι τέσσερις εποχές
12. Πολύπαθο πουλί
13. Ο θάνατός μου
14. Χαρά
15. Στο παζάρι
16. Ρούλα
17. Λειψά μου χαμογέλασες
18. Ανάληψη τών΄ επτά και᾽

η Μπάντα της Φλώρινας

Η μπάντα της Φλώρινας εμφανίζεται εδώ με την εξής σύνθεση:

Τάσος Βαλκάνης: κλαρίνο, σαξόφωνο, πιατίνια

Λάζαρος Βαλκάνης: κλαρίνο

Βασίλης Δεμερτζής: τρομπόνι

Χρήστος Χασάπης: κορνέτα

Ο Αργύρης μπακιρτζής με τον γνωστό του παροιμιώδη τρόπο αποφαίνεται για την συνεργασία τους τα εξής «Όμως αυτό που σημάδεψε το δίσκο ήταν η συνεργασία με την Μπάντα πνευστών του Τάσου Βαλκάνη από τη Φλώρινα, που βαφτίσαμε 'Μπάντα της Φλώρινας'. Στη Ρώμη, όπου έζησα μεταξύ ΄72 και ΄74, είχα κολλήσει σε δύο στίχους ενός υπέροχου λαϊκού αντικληρικαλιστικού τραγουδιού: 'e quando moio io voglio la banda / perché la banda l'é ricreazione'. Από τότε ονειρευόμουνα μία μπάντα. Ένα βράδυ οι δύο ενορχηστρωτές μας με κάλεσαν στο στούντιο να ακούσω τη μικρή μπαντίνα που είχαν φτιάξει καθηγητές του ωδείου. Φορούσα μία άσπρη καμπαρντίνα με σηκωμένους γιακάδες και σήκωσα αδιόρατα προς το μέρος τους τα φρύδια αρνούμενος αυτὸ που άκουγα. Ξεκίνησα να ψάχνω στην Κοζάνη τον Χάρυ Τζέημς, περίφημο όπως είχα ακούσει ντόπιο κλαρινετίστα, που είχε επιστρέψει πρόσφατα απὸ την Αμερική. Στο δρόμο όμως έπεσα πάνω στον Τάσο Βαλκάνη, που είχε παίξει στο γάμο του πρωτεξαδέλφου ενὸς απὸ τούς πολλούς χωρισμένους κουμπάρους μου με καταγωγή απὸ την Εράτυρα. Τελικά καταλήξαμε, ο Σιγανίδης, ο Πολυζωίδης, εγὼ και ο Ρέλλος σε μία τρελή εκδρομὴ με προορισμό τη Φλώρινα. Η παλιά Μερσεντές μου 170S τα έφτυσε στην ανηφοριὰ 1 χλμ. έξω απὸ την πόλη

και συνεχίσαμε με τα πόδια. Η γνωριμία με τον Τάσο Βάλκανη και η συνεργασία μαζί του, με τα παιδιά του και τους υπόλοιπους συνεργάτες του, σημάδεψαν όχι μόνο το δίσκο αλλὰ πιστεύω και τις ζωες αρκετών». Μετά την συνεργασία των χειμερινών κολυμβητών με την μπάντα της Φλώρινας ο Μανώλης Μητσιάς τον Ιούλιο του 1987 ηχογραφεί στο «αγροτικό στούντιο» Θεσσαλονίκης του Νίκου παπαζογλου τα «μακεδονίτικα» έναν ιδιότυπο δίσκο στον οποίο συμμετέχει η Ξανθίππη καραθαναση και την ενορχήστρωση ο Γιώργος Χατζηνάσιος.

Τα τραγούδια του δίσκου

1. Ο λε-λε-λε
2. Τι ήθελα και σ' αγαπούσα
3. Βιργινούδα
4. Η Σταμούλα
5. Η Αννούλα
6. Η Παγώνα (Ξανθίππη Καραθανάση)
7. Ποτ πουρί:
   Α) Μήλο μου κόκκινο
   Β) Η Γερακίνα
   Γ) Ο διαμαντένιος σου σταυρός
   Δ) Αμάν Μαρία
8. Μια γαλάζια περιστέρα
9. Παπά μου Αλεξανδράκη
10. Ο Ντούλας

Στον δίσκο συμμετέχει ο Θανάσης Σέρκος με χάλκινα από την Γουμένισσα. Η αλήθεια είναι ότι η εταιρία δυσκολευόταν να κυκλοφορήσει τον δίσκο εκείνη την εποχή γιατί πίστευαν ότι αφορούσε μια συγκεκριμένη μερίδα ανθρώπων και όχι το μαζικό κοινό που απευθυνόταν με τις μέχρι τότε δουλειές του ο Μανώλης Μητσιας, δείγμα του ότι η μουσική που περιείχε τραγούδια και σκοπούς κομπανιών χάλκινων πνευστών ήταν ακόμη απρόσιτη και μάλλον άγνωστη σε ένα ευρύ κοινό. Ο Δίσκος περιέχει παραδοσιακά τραγούδια της Μακεδονίας τα οποία στο σύνολο τους αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του ρεπερτορίου ενός γάμου η μιας στιγμής γλεντιου. Ο Μανώλης Μητσιάς με αυτόν τον δίσκο τιμά τις μακεδονίτικες ρίζες του όντας γεννημένος στην Χαλκιδική.

Η ηχογράφηση που έμελε όμως να «μπάσει» μια και καλή την μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών και γενικότερα την

μουσική των Βαλκανίων σε ένα ευρύτερο από κάθε άποψη ήταν ο δίσκος της Άλκηστης πρωτοψάλτη «παραδέχτηκα». Ο δίσκος αυτός κυκλοφόρησε το 1991 περιείχε συνθέσεις του goran bregovic και σκοπούς και τραγούδια παραδοσιακά της Γιουγκοσλαβίας, διασκευασμένα από μια κομπανία χάλκινων πνευστών της Γιουγκοσλαβίας καθώς και μια ελληνική ορχήστρα Των οποίων την καθοδήγηση αναλαμβάνει ο Αριστείδης μόσχος. Οι δυο ορχήστρες συγχωνεύονται μαζί ώστε να γίνει το ελληνικογιουγκοσλαβικο πάντρεμα ήχων και κοινωνικών αναθερμάνσεων των σχέσεων των δυο λαών. Η Λίνα νικολακοπουλου προσθέτει ελληνικούς στίχους στα τραγούδια κάνοντας τα πιο προσιτά στο ελληνικό ακροατήριο, μια συνταγή άδρως επιτυχημένη αν αναλογιστούμε ότι ο δίσκος έγινε διπλά πλατινένιος ξεπερνώντας το όριο των 100.000 πωλησεων δίσκων. Τραγούδια σαν το βενζινάδικο (kustino oro) του αι Γιώργη (ederlezi) και το να ταν η χαρά οικόπεδο (borino oro) θα μπορούσαν να θεωρηθούν «κλασσικά» τραγούδια για πάσης φύσεως γλεντια και αυτόματα γίνονται αναπόσπαστα στο ρεπερτόριο των κομπανιών των χάλκινων πνευστών σε όλη την επικράτεια της Μακεδονίας.

ΆΛΚΗΣΤΙΣ ΠΡΩΤΟΨΑΛΤΗ/ GORAN BREGOVIC-ΠΑΡΑΔΕΧΤΗΚΑ(1991) ΕΜΙ

Μουσική- Αριστείδης Μόσχος/goran bregovic

Στίχοι-Λίνα Νικολακοπούλου/Αριστείδης Μόσχος

Μουσικοί-

Ferus mustafof/ σαξόφωνο, κλαρίνο

Kazim agusev/ τρομπέτα

Dear mendy/ τύμπανα, ταραμπουκα

Mahmut muzafer/ ζουρνάς, ταπαν

Usein suat/ κιθάρα

Dragan vucic/ μπάσο, κιθάρα

Damir imeri/ συνθεσάιζερ, ακορντεόν

Goran bregovic/ κιθάρα, κρουστά, μπάσο

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

1. Μαύρο χιόνι

2. Βενζινάδικο

3. Θεός αν είναι

4. Παραδέχτηκα

5. Όρκος

6. Του Αϊ Γιώργη

7. Να’ ταν η χαρά οικόπεδο

8. Τρυανταφυλλάκι

9. Σ’αγαπώ

10. Πήρα χάρη

Τέλος, μια ακόμη πασίγνωστη συνεργασία του goran bregovic που έκανε και αυτήν τεράστια επιτυχία και ηρθε να προσθέσει ακόμη ένα λιθαράκι στην αναγνώριση της μουσικής αυτής από ένα μεγαλύτερο κοινό ήταν αυτήν που έκανε με τον Γιώργο Ντάλαρα το 1997 στον δίσκο του τελευταίου «Γιάννενα με δυο παπούτσια πάνινα». Η συνταγή που ακολουθείτε και εδώ είναι παρόμοια με τον δίσκο της Άλκηστης πρωτοψάλτη «παραδέχτηκα» καθώς ο δίσκος περιέχει μουσικά θέματα του goran bregovic πλαισιωμένα από την ορχήστρα του τελευταίου και με την προσθήκη ελληνικού στίχου. Η μουσική αποδίδεται στον goran bregovic ενώ τους στίχους γραφούν ο Μιχάλης Γκάνας, ο Χάρης και Πάνος Κατσιμίχας και ο Αντώνης Ανδρικάκης.

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

1. Σου άξιζε μια καλλίτερη αγκαλιά

2. Κι αν σε θέλω

3. Με λένε Πόπη

4. Ένα τραγούδι για την Ελένη

5. Νύχτα

6. Το τραγούδι της βροχής

7. Της αγάπης σου το ρίσκο

8. Κέρνα μας

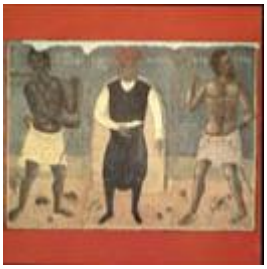
9. Που να σαι τώρα Άννα

10. Μαρτύρα τα

Γνωστές επίσης είναι και η συνεργασίες που έκαναν η ελευθερία αρβανιτακη σε ζωντανές εμφανίσεις και η Δήμητρα γαλανη. Η πρώτη συνεργάστηκε με τον Θανάση σερκο και τα χάλκινα της γουμένισσας και η δεύτερη με τον Αλέξανδρο ζωρα και τα χάλκινα της γουμένισσας και πάλι. Υπηρξαν βέβαια και κάποιοι άλλοι Έλληνες καλλιτέχνες προερχόμενοι από τον χώρο της επονομαζόμενης «λαϊκό ποπ» οι οποίοι είτε επιλέγοντας μεμονωμένους οργανοπαίχτες κομπανιών χάλκινων πνευστών είτε προσομοιώνοντας τον ήχο και την αισθητική των κομπανιών αυτών με παρεμφερή όργανα και ύφος. Αποτυχημένες η επιτυχημένες οι απόπειρες Ελλήνων καλλιτεχνών έτσι όπως καταγράφηκαν προηγουμένως κατάφεραν με τον έναν η με τον άλλο τρόπο να κάνουν την μουσική αυτή ευρέως γνωστή πέρα από την περιοχή της Μακεδονίας και να τοποθετήσουν την μουσική αυτή σε ένα πιο αστικό περιβάλλον. Βεβαία πολλοί είναι αυτοί οι οποίοι διατείνονται ότι έκανε μεγάλο κακό όλη αυτήν την ιστορία στην παράδοση της μουσικής των κομπανιών των χάλκινων πνευστών και ότι οι καλλιτέχνες που αποφάσισαν να αναμίξουν στοιχειά της μουσικής αυτής μέσα στον δικό τους ήχο έγιναν «κράχτες» ενός κακού και εφήμερου ηχητικού αποτελέσματος το οποίο ο Έλληνας ακροατής το αφομοίωσε και το επέβαλε στην συνείδηση του σαν μια αυθεντική κατάθεση ενός μουσικού ύφους. Υπάρχει και μια άλλη κατηγορία καλλιτεχνών οι οποίοι προσπάθησαν να αναμίξουν στοιχεία των κομπανιών των χάλκινων πνευστών με ένα ποιο «έντεχνο» ύφος και χωρίς να περιέχουν στην σύνθεση τους οργανοπαίχτες των κομπανιών. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι mode plagal. Οι μουσικοί που συνθέτουν τους mode plagal προέρχονται από τον χώρο της τζαζ και της μπλουζ, ο Θοδωρής ρελλος –σαξόφωνο, φωνή, ο Τάκης κανελλος –ντραμς, ο κλεων Αντωνίου-κιθάρα, φωνή, ο Αντώνης μαρατος-μπάσο, ο άγγελος πολυχρονίου-κρουστά και ο μανος σαριδακης-πλήκτρα. Κυκλοφόρησαν

τέσσερις δίσκους οι οποίοι συνδυάζουν την παραδοσιακή μουσική με έντονες αναφορές στην βαλκανική μουσική όσον αφορά την ρυθμολογία και τις μελωδίες που παραπέμπουν στην μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών.

Mode plagal-I



1. Φλώρινα

2. Κάλαντα ι

3. Έφριξεν η γη

4. 7/8

5. Σμήνος

6. Κάλαντα ιι- μπαλάντα/κάλαντα ιι

7. Ψευδοήχος

8. Κάποιος πέφτει (έξω απ' το παράθυρό μου)

9. Λήμνος

10. Με το πρώτο φως

11. Ωκεανία

Mode plagal-ii

1. Funky vergina

2. Ο λεβέντικος του miles

3. Το γράμμα

4. Κάλαντα

5. Οδυσσέας

6. Καλαματιανός

7. Πικροδάφνη

8. Ήλιος

9. Κύκλωπας

10. Rock around eleven

11. Ivo

12. Solo sax

13. Σάλωνα

14. Solo drums

15. Ζω στα ξένα

16. Ντάλα ήλιος

Mode plagal-iii

1. A night at karpenisia

2. Εμένα μου το παν τα πουλιά

3. Ντελη παπάς (παπά-Γιώργης**)**

4. Λερικος (γκάιντα**)**

5. Κάλαντα Θράκης

6. Περιστερούδα(7/8)

7. Στου μαυριανού τ' αλώνι

8. Τα παιδιά της γειτονιάς σου

9. Trois enfants de voliotique (τρία παιδιά βολιότικα)

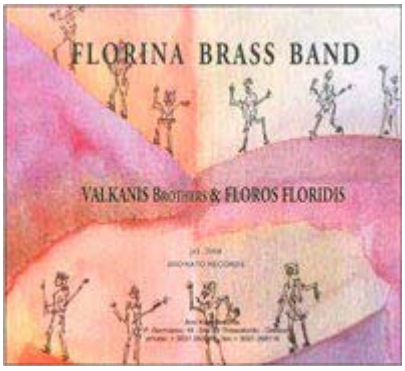
10. Μαύρα χελιδόνια

11. Λήμνος

12. Φεγγαράκι

13. Δημητρώ

Ιδιαίτερης μνείας χρήζει και η συνεργασία του φλώρου φλωριδη με την μπαντα της Φλώρινας. Ο φλώρος φλωριδης μουσικός ο οποίος προέρχεται από τον χώρο της τζαζ έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την μουσική των κομπανιών των χάλκινων πνευστών και ιδιαίτερα για την μπαντα της Φλώρινας. Η συνεργασία τους ξεκίνησε το 1985 όταν όπως είπαμε και παραπάνω η μπαντα της Φλώρινας συνεργάστηκε με τους χειμερινούς κολυμβητές. Ο φλώρος φλωριδης αποτελούσε ζωτικό μέλος των χειμερινών κολυμβητών την εποχή που γνωριστήκαν με την μπαντα της Φλώρινας, από τότε ο φλώρος φλωριδης ανέπτυξε σχέσεις με την μπαντα τις οποίες τις διεκπεραίωσε με δισκογραφικό ντεμπουντο το 1996.



1 Χασάπικο Σε Ρε Μινόρε
Arranged By [Διασκευή] - Γ. Βαλκάνης
2 Λεβέντικος
Arranged By [Διασκευή] - Λ. Βαλκάνης
3 Νυφιάτικο
Arranged By [Διασκευή] - Γ. Βαλκάνης
4 Γκάιντα
Arranged By [Διασκευή] - Λ. Βαλκάνης

5 Σαρκί
Arranged By [Διασκευή] - Φ. Φλωρίδης , Γ. Βαλκάνης
6 Κουμπαριάτικο
Arranged By [Διασκευή] - Φ. Φλωρίδης*, Λ. Βαλκάνης
7 Τικ
Arranged By [Διασκευή] - Γ. Βαλκάνης , Π. Ιωάννου
8 Χριστόδουλος
Arranged By [Διασκευή] - Λ. Βαλκάνης
9 Λούκας
Arranged By [Διασκευή] - Γ. Βαλκάνης
10 Μιντέρια
Arranged By [Διασκευή] - Γ. Βαλκάνης
11 Χασάπικο Του Κυρ Τάσου
Written-By - Γ. Βαλκάνης , Λ. Βαλκάνης
12 Χορός Της Μπάμπως
Arranged By [Διασκευή] - Γ. Βαλκάνης , Λ. Βαλκάνης
13 Συντρόφισσες
Arranged By [Διασκευή] - Φ. Φλωρίδης , Λ. Βαλκάνης
14 Παλιό Τεφτέρι
Written-By - Γ. Βαλκάνης
15 Παύλος Μελάς
Arranged By [Διασκευή] - Φ. Φλωρίδης , Γ. Βαλκάνης, Λ. Βαλκάνης*
16 Τσανάκαλης
Arranged By [Διασκευή] - Φ. Φλωρίδης , Λ. Βαλκάνης
17 Συρτό Του Κυρ Τάσου
Written By - Λ. & Γ. Βαλκάνης
Written-By - Γ. Βαλκάνης , Λ. Βαλκάνης
18 Άντε Παιδιά Να Φύγουμε
Arranged By [Διασκευή] - Γ. Βαλκάνης , Χ. Χασάπης

Την μπαντα της Φλώρινας πλαισίωναν οι παρακάτω μουσικοί:

ακορντεόν- Γιώργος Βαλκανης

αλτο σαξόφωνο-Φλώρος Φλωριδης

κλαρίνο- Λάζαρος Βαλκανης

τρομπέτα- Παντελής Στόϊκος, Χρηστός Χασάπης

τύμπανα- Αθανάσιος Σαμαράς

τρομπόνι- Παναγιώτης Ιωάννου

Ο δίσκος ηχογραφήθηκε στο «πολύτροπο» στούντιο μεταξύ του Ιανουαρίου και του Φεβρουαρίου του 1996 στην Θεσσαλονίκη και κυκλοφόρησε από την ano kato records την ίδια χρονιά. Την συνεργασία τους σφράγισε και μια δεύτερη δισκογραφική δουλειά η οποία έφερε τον τίτλο «το σεργιάνι».

1 . ΣΕΡΓΙΑΝΙ
2 . ΛΕΒΕΝΤΙΚΟΣ Ι
3 . ΛΑΧΑΝΑ
4 . ΜΑΡΙΑ
5 . ΧΑΣΑΠΙΚΟ
6 . ΜΟΥΡΙΚΙ
7 . ΣΤΕΡΓΙΟΣ
8 . ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟ ΣΥΡΤΟ
9 . ΣΟΥΣΤΑ
10 . ΓΙΩΡΓΟΣ 9/8
11 . ΛΕΒΕΝΤΙΚΟΣ ΙΙ
12 . ΤΗΣ ΦΩΤΙΑΣ
13 . ΣΑΡΚΙ

Στην ηχογράφηση αυτήν που κυκλοφόρησε το Μάρτιο του 1999 από την lyra παίζουν οι παρακάτω μουσικοί

Λάζαρος Βαλκάνης: κλαρίνο, άλτο σαξόφωνο

Φλώρος Φλωρίδης: άλτο και σοπράνο σαξόφωνο

Παντελής Στόϊκος: τρομπέτα

Παναγιώτης Ιωάννου: τρομπόνι

Γιώργος Βαλκάνης: ακορντεόν

Νεκτάριος Καρατζής: ακουστικό μπάσο

Σάκης Σαμαράς: νταούλι snare

Νίκος Ψωφογιώργος: τύμπανα, κρουστά

Μετά την πολύ επιτυχημένη συνεργασία του φλώρου φλωριδη με την μπαντα της Φλώρινας ο ίδιος συνέχισε να εξερευνά τα βαλκανικά ηχοτοπια με μια δισκογραφική δουλειά η οποία έφερε τον τίτλο «floro I». Σε αυτήν την δουλειά ακολουθεί πιο free jazz κατεύθυνση η οποία θα λέγαμε ότι είναι πιο κοντά στο ύφος των δισκογραφικών δουλειών των mode plagal.

Ο

1. Pustseno (πουστσενο)
2. Sarki (σαρκι)
3. Lahana (λαχανα)
4. Seriani (σεργιάνι)
5. Stergios (Στέργιος)
6. Pavlos Melas (Παύλος Μελάς)
7. Tis Fotias (της φωτιάς)

Οι μουσικοί που συνεργάστηκαν με τον φλώρο φλωριδη σε αυτόν τον δίσκο είναι:

Βαγγέλης Τσοτρίδης-ηλεκτρική κιθάρα

Νεκτάριος Καρατζής- ακουστικό μπάσο

Νίκος Ψωφογιώργος-τύμπανα

Βασίλης Κοματάς-κλαρίνο

Παντελής Στοϊκος-τρομπέτα

Ένα ακόμη σημαντικό σχήμα το οποίο έδρασε στο χώρο της βόρειας Ελλάδας περιέχοντας μουσικούς οι οποίοι είχαν μια έμμεση σχέση με τις κομπανίες χάλκινων πνευστών είναι και οι βόρειοι εταίροι οι οποίοι συνδύαζαν ένα κράμα διαφόρων παραδόσεων δίνοντας μια έμφαση στο βαλκανικό στοιχείο από το οποίο είχαν γαλουχηθεί και τους βοήθησε να διαμορφώσουν αργότερα τον προσωπικό τους ήχο. Στις ζωντανές τους εμφανίσεις συχνά υπήρχαν διάφορα θεατρικά δρώμενα τα οποία έδιναν πάντα ένα ξεχωριστό χρώμα. Τα τελευταία χρόνια που οι βαλκανικοί ήχοι έχουν αποκτήσει μια σημαντική μερίδα του λέοντος από την «πίτα» των μέσων μαζικής ενημέρωσης το ραδιόφωνο και άλλα μέσα και οδήγησαν στο να δημιουργηθούν διάφορα σχήματα μέσα στον ελλαδικό χώρο, Στην ευρύτερη περιοχη της χερσονήσου τού Αίμου

αλλά και γενικότερα σε όλη την Ευρώπη και τον κόσμο ανακατεύοντας βαλκανικούς ήχους. Έτσι λοιπόν την έκρηξη του κόσμου που πυροδότησε η αναζήτηση βαλκανικών ήχων ακολούθησε η έκρηξη από διάφορα σχήματα και καλλιτέχνες που μπόλιασαν τον ήχο τους με βαλκανικές ρυθμολογίες και ηχοχρώματα. Έτσι εκτός από τα σχήματα και τους καλλιτέχνες που είδαμε παραπάνω και συνέβαλαν τα μέγιστα να γίνει η μίξη αυτή διαφορετικών «κουλτούρων» σήμερα ένα πλήθος σχημάτων προβάλει την δική του βαλκανική πρόταση καθιστώντας έτσι πραγματικότητα την σύγχρονη βαλκανική «κουλτούρα». θα προσπαθήσουμε να αναφέρουμε επιγραμματικά κάποια σχήματα και καλλιτέχνες οι οποίοι τα τελευταία χρόνια έχουν δώσει το στίγμα τους. Η esma redzepova από την ΠΓΔΜ προσδίδει στην τσιγάνικη ρίζα της έναν βαλκανικό αέρα. Ο Ivo papazov και Ο theodossi spassov και peter ralchev αμφότεροι «βουτηγμένοι» στην οργανική και φωνητική παράδοση της Βουλγαρίας αλλά και στα μουσικά μονοπάτια της τζαζ θεωρούνται θεμελιωτές της σύγχρονης βαλκανικής τζαζ της χερσονήσου του Αίμου. Η μπαντα του boban markovic Στην Τουρκία σχήματα όπως οι babazula και οι laco taifa θεωρούνται κύριες επιρροές νέων μουσικών οι οποίοι ασχολούνται με μουσικές παραδόσεις των βαλκάνιων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΒΙΒΛΙΑ

ΑΝΘΗΣ ΣΩΚΡΑΤΗΣ. «Αναπνοή, μάσκα». Αθήνα.
ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ ΦΟΙΒΟΣ (1991). Τα ελληνικά μουσικά όργανα. Αθήνα.
BAINS ANTONY (1980). Brass instruments, their history and development. London.
ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΣΤΑΝΤΙΝΟΣ (1988). Επιτομή ιστορίας της Μακεδονίας – Τουρκοκρατία. Θεσσαλονίκη.
ΒΑΡΒΑΡΟΥΣΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (1986). Ο γάμος στη Βλάστη. Αθήνα.
BAUD-BOVY SAMUEL (1984). Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι. Ναύπλιο.
ΒΙΤΤΗΣ ΦΩΤΗΣ (1980). Σταχυολογήματα. Πτολεμαΐδα.
ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ (1979). Δημοτικό και λαϊκό τραγούδι, ελληνική παράδοση. Αθήνα.
ΜΑΖΑΡΑΚΗ ΔΕΣΠΟΙΝΑ (1984). Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα. Αθήνα.
ΜΕΛΙΚΗΣ ΓΙΩΡΓΗΣ (1992). Η μουσική στην Μακεδονία. Θεσσαλονίκη.
ΜΟΝΤΣΕΝΙΓΟΣ ΣΠΥΡΟΣ (1958). Νεοελληνική μουσική (συμβολή εις την ιστορίαν της). Αθήνα.
ΜΠΟΝΤΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ (1978). Η γιορτή της Παναγιάς στην Σιάτιστα. Σιάτιστα.
ΝΤΟΥΣΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. (1998). Rom και φυλετικές διακρίσεις στην ιστορία, την κοινωνία, την κουλτούρα, την εκπαίδευση και τα ανθρώπινα δικαιώματα. Θεσσαλονίκη.
ΝΤΟΥΣΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. (2001). Rom και μουσικοχορευτικός κόσμος. Αισθητικές, ιστορικές, βιογραφικές, κοινωνιολογικές και κριτικές διεισδύσεις στη μουσική τέχνη τσιγγάνων και μπαλλαμέ. Θεσσαλονίκη.
ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ ΦΩΤΗΣ (1964). Γλώσσα και λαογραφία επαρχίας Βοϊου. Θεσσαλονίκη.
ΦΩΤΟΠΟΥΛΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (1939). Ιστορία της Σέλιτσας. Αθήνα.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

ΒΙΤΤΗΣ ΦΩΤΗΣ. Πρωτοχρονιά πριν 51 χρόνια στη Βλάστη. Μακεδονική ζωή, τεύχος 259, σελ. 18-20, Δεκέμβριος 1987.
ΓΚΑΝΟΥΛΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Η πρωτομαγιά. Μακεδονικό ημερολόγιο, τεύχος 13, σελ. 97-103.
ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Ο χορός των Ερατυραίων. Βοϊακή ζωή, σελ. 21, Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1984.
ΠΑΠΑΔΑΚΗ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ. Δεκαπενταύγουστος και ο τρανός χορός στη Βλάστη. Μακεδονική ζωή, τεύχος 195, σελ. 17-19, Αύγουστος 1982.
ΣΙΜΑΡΑΣ ΗΛΙΑΣ. Σιατιστινοί οργανοπαίχτες και μουσικά όργανα. Βοϊακή ζωή, α.φ. 39, σελ. 17, Μάιος – Ιούνιος 1979.
ΤΣΙΩΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ. Αυθεντική βοϊακή μουσική παράδοση. Βοϊακή ζωή, α.φ. 76, σελ. 21, Ιούλιος –Αύγουστος 1985.
ΤΣΙΩΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ. Στα νεότερα χρόνια η μουσική παράδοση της επαρχίας Βοϊου. Βοϊακή ζωή, α.φ. 35, σελ. 14, Σεπτέμβριος – Οκτώβριος 1978.

ΤΥΠΟΣ

ΕΞΑΡΧΟΣ ΓΙΩΡΓΟΣ. Τσιγγάνοι - ποιοι είναι και από πού μας ήρθαν. Εφημερίδα ελευθεροτυπία, α.φ. 5544-5547, 26-29 Απριλίου 1984.
ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΤΗΣ ΕΡΑΤΥΡΑΣ. α.φ. 40, Μάρτης-Απρίλης 1991, δίμηνη εφημερίδα της Εράτυρας.
Η ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΣΙΑΤΙΣΤΗΣ. α.φ. 29, 10 Ιανουαρίου 1936, εβδομαδιαία εφημερίδα της Σιάτιστας.

ΠΤΥΧΙΑΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ / ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

ΓΚΟΥΡΑΝΗ ΘΕΟΔΩΡΑ. Μετεγγραφές παραδοσιακών χορών και τραγουδιών των περιοχών Έδεσσας και Αλμωπίας. Θεσσαλονίκη, 1998.
ΜΑΝΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ. Παρουσιάζοντας τον πολιτισμό μέσα από εικόνες και λέξεις. Τμήμα Βαλκανικών Σπουδών (Φλώρινα). ΑΠΘ.
ΜΑΝΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ. Ο χορός ως μέσο για την συγκρότηση και διαπραγμάτευση της ταυτότητας στην περιοχή της Φλώρινας.
ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΑΔΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ. Παραδοσιακή μουσική της περιοχής της Έδεσσας ερμηνευόμενη από λαϊκή μπάντα χάλκινων πνευστών. Θεσσαλονίκη, 1992.
ΧΑΤΖΗΜΑΝΩΛΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ. Τα χάλκινα πνευστά στις λαϊκές κομπανίες της Δυτικής Μακεδονίας. Θεσσαλονίκη, 1995.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

www.omogeneia.ana-mpa.gr
www.zaliosparadosi.blogspot.com
www.macedonians.com
www.cultureportalweb.com
www.wikipedia.com